

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANNA EMÍLIA DO NASCIMENTO SOARES

**O LUGAR DAS ARTES PLÁSTICAS NO JORNALISMO CONTEMPORÂNEO:
APONTAMENTOS SOBRE UM TEMA DA CULTURA EM TEMPOS DE
CONCORRÊNCIA MIDIÁTICA**

CURITIBA

2011

ANNA EMÍLIA DO NASCIMENTO SOARES

**O LUGAR DAS ARTES PLÁSTICAS NO JORNALISMO CONTEMPORÂNEO:
APONTAMENTOS SOBRE UM TEMA DA CULTURA EM TEMPOS DE
CONCORRÊNCIA MIDIÁTICA**

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II como requisito parcial à conclusão do curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. José Carlos Fernandes

CURITIBA

2011

AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador, José Carlos Fernandes, pela paciência e incrível dedicação proporcionada a este trabalho. A minha família, em especial aos meus pais, que me apoiaram em todas as horas com um amor incondicional. Aos professores e aos verdadeiros amigos que me motivaram ao longo dos anos de graduação.

RESUMO

Nos primórdios do jornalismo cultural o gênero era constituído por críticas e ensaios. O principal assunto pautado era a literatura, seguido pelo teatro e pelas artes plásticas. Fatores como a disputa por público, a influência do modelo de jornalismo norte-americano e o advento da internet alteraram o jornalismo cultural. Hoje, o critério de objetividade e atualidade se faz presente nos cadernos e revistas culturais, o que diminuiu o espaço destinado à crítica. A pauta cultural abrange assuntos que escapam às sete artes. Atualmente, a imprensa tende a relegar a segundo plano assuntos considerados herméticos ou refinados demais para o paladar mais comum, como é o caso das artes plásticas. A secundarização desse tema nos veículos especializados se deve ao fato da área ser vista como erudita, quando a nova ordem do jornalismo cultural dá prioridade a assuntos com apelo popular. Foi realizado um estudo de caso com base na cobertura do jornal *Folha de S. Paulo* do trabalho *Ainda viva*, de Laura Vinci, e *Bandeira branca*, de Nuno Ramos. A pesquisa possibilitou concluir que as artes plásticas dispõem de espaço na mídia quando estão inseridas na lógica do espetáculo e da polêmica.

Palavras-chave: Jornalismo cultural. Pauta cultural. Crítica cultural. Artes plásticas. Secundarização. Espetacularização.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- MULHER DE CABELOS VERDES	52
FIGURA 2- COROAÇÃO DO IMPERADOR NAPOLEÃO I	63
FIGURA 3- COROAÇÃO DE DOM PEDRO II	64
FIGURA 4- REVISTA KLAXON.....	67
FIGURA 5- REVISTA DE ANTROPOFAGIA.....	70
FIGURA 6- ABAPORU.....	71
FIGURA 7- THE HANGING HEART	96
FIGURA 8- AINDA VIVA.....	110
FIGURA 9- AINDA VIVA.....	111
FIGURA 10- BANDEIRA BRANCA.....	119
FIGURA 11- BANDEIRA BRANCA.....	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1. JORNALISMO CULTURAL	12
1.1 Marcos históricos	12
1.2 Jornalismo cultural no Brasil	15
1.3 Jornalismo cultural na atualidade	25
2. CRÍTICOS	34
2.1 A problematização da crítica cultural	34
2.2 Críticos europeus e americanos	43
2.3 Críticos brasileiros	46
2.4 Os enganos da crítica	50
3. IMPRENSA E ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL	59
3.1 O atraso brasileiro	59
3.2 O despertar da arte no Brasil	62
3.3 Semana de 22	65
3.4 Era Vargas: primeiras políticas culturais	75
3.5 Ditadura militar brasileira: a arte como mercadoria	83
3.6 A espetacularização dos museus	86
3.7 As artes plásticas como metáfora de erudição	92
3.8 A secundarização das artes plásticas	97
4. LAURA VINCI E NUNO RAMOS: ESTUDO DE CASO	104
4.1 A lógica do mercado	104
4.2 Laura Vinci: Ainda viva	109
4.3 Nuno Ramos: Bandeira branca	118

CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132
ANEXOS	136

INTRODUÇÃO

O jornalismo cultural se situa em uma zona peculiar do jornalismo. Fazem parte dele meios, gêneros e produtos que abordam - com propósitos criativos, críticos ou de mera divulgação - os campos das artes, das letras, das ciências humanas e sociais. Envolve a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos. O alcance deste segmento especializado, em suma, é amplo: é possível considerar, neste conjunto, desde uma revista literária de pequena circulação, o suplemento semanal de um jornal de grande tiragem, periódicos dedicados a temáticas específicas (artes, música, cinema), cadernos diários reservados ao tempo livre e entretenimento, assim como revistas eletrônicas e formatos emergentes na internet.¹

Faro (2006) classifica o jornalismo cultural como um espaço público de produção cultural, pois o gênero, marcado por uma forte presença autoral, opinativa e analítica, extrapola a mera cobertura noticiosa, identificando-se com movimentos estético-conceituais e ideológicos que se situam fora do campo das atividades da imprensa.²

O que se convencionou chamar de jornalismo cultural surgiu na Europa aproximadamente no final do século XVIII. Nascido em países como a França e a Inglaterra, o jornalismo cultural demonstrava a necessidade dos países em estar associados à emergência da modernidade e das transformações que marcam os estados europeus.³

Nesse primeiro momento, as artes plásticas, o teatro e a literatura, em especial, eram os principais assuntos pautados pelo gênero e o ensaísmo e a crítica eram partes fundamentais do jornalismo cultural. A crítica cultural surgiu como uma necessidade de traduzir a arte a um público que começava a pensar as relações sociais. Quando a população urbana passou a ter maior acesso às produções culturais, no século XIX, o papel de explicar o “sentido” do que estava sendo produzido a esse novo público consumidor caberia ao crítico cultural.⁴

¹ ALZAMORA, SEGURA, COLIN, 2008, p 2

² FARO, 2006, p 5

³ GADINI, 2004, p 2

⁴ Ao longo deste trabalho não será feita diferenciação entre os termos crítica cultural e crítica de arte. O uso do termo crítica cultural será entendido em seu significado mais amplo, referindo-se a todas as expressões da arte.

Desde seu início, o jornalismo cultural passou por diversas mudanças em sua estrutura antes de se tornar o jornalismo moderno praticado atualmente. Na década de 1950, a imprensa brasileira começou a substituir o jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião, de influência francesa, pelo modelo norte-americano. Esse “novo” jornalismo passou a privilegiar a informação e a notícia, separando o comentário pessoal da transmissão objetiva e impessoal da informação.⁵

No jornalismo cultural praticado na atualidade há compromisso com o critério de atualidade, maior abrangência dos assuntos tratados, o uso de imagens é frequente e a presença do texto crítico é menor. A exigência da presença de atualidade e objetividade nos cadernos e revistas culturais fez com que a reportagem e as notas ganhassem mais importância, enquanto a crítica longa e aprofundada teve seu espaço reduzido.⁶

A partir da década de 1970, a industrialização e a padronização da imprensa também fizeram com que os veículos especializados em cultura passassem por um processo de simplificação, às vezes contaminado por lógicas de promoção comercial.⁷ Apesar da pauta cultural abranger grande variedade de assuntos, o jornalismo cultural praticado na atualidade tende a deixar de lado o que a indústria cultural não contempla e o que a massa de leitores tende a rejeitar. Desse modo, assuntos vistos como “sofisticados”, como as artes plásticas, sofreram uma secundarização nos veículos especializados em cultura.

Artes plásticas X Artes visuais

Ao longo desse trabalho será utilizado o termo artes plásticas ao invés de artes visuais. A definição sobre os campos das artes visuais tem sido matéria de reflexão e debates acadêmicos devido à sua amplitude e à agregação de questões filosóficas, o esclarecimento dessa questão não é o objetivo desse trabalho, mas uma breve explicação se faz necessária.

⁵ ABREU, 1996, p 15

⁶ COELHO, 2000, p 83

⁷ BUITONI, 2000, p64

Basicamente, as artes visuais englobam diversas áreas de expressão, inclusive as artes plásticas consideradas convencionais (pintura, desenho, gravura, escultura e objeto). De acordo com relatório publicado pela Fundação Nacional de Arte, integram o círculo das artes visuais aquelas formas de expressão artística que, tendo como centro a visualidade, gerem - por quaisquer instrumentos e técnicas - imagens, objetos e ações (materiais ou virtuais) apreensíveis, necessariamente, através do sentido da visão, podendo ser ampliado a outros sentidos. Partindo desse centro, o círculo se expande, agregando suas diversas manifestações, até que a circunferência das artes visuais alcance (e interpenetre) outros círculos das artes, centrados por outros valores, gerando zonas de intersecção que abrigam manifestações mistas, que não deixam de ser “visuais”, mas obedecem, com igual ou maior ênfase, a outras lógicas (FUNARTE, Relatório final da Câmara setorial de artes visuais, 2006, p 15).

Vista sob esta ótica, as artes visuais estão presentes em todas as dimensões, nos objetos, nas paredes, nas ruas, praças, espaços arquitetônicos, e estabelecem permanentemente a conexão entre o sujeito e o seu ambiente. Não se referem apenas a objetos palpáveis absolutos, envolvem um universo ilimitado incluindo desde a arte rupestre até as inovações tecnológicas em curso.⁸

Como exemplo de atividade artística no campo das artes visuais pode-se citar: desenho, colagem, gravura, pintura, escultura, cerâmica, fotografia, vídeo-arte, *body-art*, instalação, quadrinhos, intervenção urbana, arte e tecnologia, design de produto, cenografia, *web-art* e uma infinidade de outras atividades.⁹

Após a II Guerra Mundial, muitos artistas aderiram a uma forma de arte mais radical, resultando em inovações, experimentalismos, novas linguagens e um hibridismo com outras expressões artísticas que o tradicional vocábulo da expressão artes plásticas não abarcava. Na Europa, o circuito das artes, críticos, galeristas, artistas, colecionadores, começam a utilizar o termo *visual arts* para se referir às novas formas de expressão.

Aparentemente, o termo artes plásticas parece exigir um conhecimento maior do público, ao passo que as artes visuais buscam uma aproximação com o público através do uso de vídeos nas obras, por exemplo, o que facilita a interpretação do receptor. Ao longo desse trabalho, optou-se pelo uso do termo artes plásticas por duas razões: primeiro porque a maioria das obras citadas é enquadrada na definição de escultura, pintura ou instalação; segundo porque tanto Laura Vinci quanto Nuno

⁸ Relatório final da Câmara setorial de artes visuais, 2006, p 15

⁹ Idem

Ramos, artistas cujas obras serão foco do estudo de caso, se intitulam artistas plásticos.

Objetivos e Hipóteses

Os principais objetivos deste trabalho são: delinear a formação das artes plásticas enquanto pauta no jornalismo cultural e compreender o motivo das artes plásticas terem sofrido uma redução de espaço nos veículos especializados em cultura. Os objetivos específicos são: tentar esclarecer o motivo da redução da presença da crítica no jornalismo cultural brasileiro e apontar as razões das artes plásticas serem vistas, pelo público, como um assunto erudito.

Trabalha-se com a hipótese de que a representação das artes plásticas no imaginário popular é a de erudição. Alguns fatores que podem explicar a imagem das artes plásticas como metáfora de erudição são: a estreita relação que artistas plásticos mantinham com intelectuais e membros da elite (principalmente nas primeiras décadas do século XX); a tradição do artista plástico brasileiro aprimorar suas técnicas na Europa e o circuito milionário que gira em volta do atual mercado de arte.

Também se trabalha com a hipótese de que as artes plásticas tiveram sua importância reconsiderada na pauta cultural devido ao fato de que o jornalismo cultural tende a dar primazia a assuntos relacionados à indústria cultural. A ampliação de assuntos pautados pelo gênero, a diminuição do texto crítico e a própria imagem de artes plásticas como um assunto erudito também podem ter contribuído para a secundarização da área.

Importância social e acadêmica

A relevância social dessa pesquisa se dá no que diz respeito ao estudo de um gênero do jornalismo popular no Brasil, especialmente entre os universitários do curso de comunicação social. O interesse pelo jornalismo cultural tem sido grande nas universidades:

O nível de procura por essa área é da quase totalidade dos alunos dos cursos de jornalismo e comunicação, e aqui cito um exemplo como professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde leciono há 13 anos. A maioria quer trabalhar nessa área. Isso indica, pelo menos, que o estudante está entrando na faculdade com uma inquietação intelectual enorme (PIRES, 2004, p 31).

Com relação às artes plásticas, cada vez mais elas se fazem presentes na educação primária e em cursos de graduação. A criação de instituições de fomento à arte, como a Fundação Nacional de Artes (Funarte), em 1975, representa a importância dessa área na vida cotidiana do ser humano.

A importância acadêmica deste trabalho na área de comunicação social reside no fato de que não há muitas pesquisas que abordem a presença das artes plásticas na pauta cultural. Parte considerável das pesquisas sobre jornalismo cultural está centrada sobre os suplementos culturais dos grandes jornais e na influência da indústria cultural na cobertura jornalística dessa editoria.

Outro critério usado na escolha do tema foi a predileção pessoal: tanto o jornalismo cultural como as artes plásticas são assuntos que aprecio. Além disso, desenvolver uma pesquisa relacionando jornalismo cultural e artes plásticas foi uma oportunidade para enriquecer a bagagem intelectual nos dois assuntos.

O critério usado na escolha pelos artistas Laura Vinci e Nuno Ramos se deve ao fato de que ambos são artistas plásticos que detêm grande prestígio no mundo artístico nacional e continuam a produzir, enriquecendo cada vez mais a produção artística brasileira. Outro fator relevante para a escolha desses dois artistas se deve ao fato de que as obras *Ainda viva*, de Laura Vinci, e *Bandeira branca*, de Nuno Ramos, tiveram destaque em jornais de grande circulação devido à polêmica gerada em torno das obras.

Metodologia

A metodologia utilizada para a construção dos três primeiros capítulos foi a pesquisa bibliográfica. Para a construção do último capítulo se fez uma análise de conteúdo a partir dos elementos teóricos coletados no estudo de caso de Laura Vinci e Nuno Ramos.

Para se desenvolver a pesquisa, foi fundamental a compreensão da história do jornalismo cultural, o papel da crítica e a formação das artes plásticas na pauta cultural. No campo do jornalismo cultural foram trabalhados autores como Daniel Pizza (2003), Marcelo Coelho (2000) e Marialva Barbosa (2007). Para a construção de conceitos de artes plásticas, história e sociologia foram trabalhados autores como Eric Hobsbawm (1994) e Rodrigo Naves (2001).

A segunda parte do trabalho, referente ao estudo de caso, manteve o foco na análise da cobertura feita pelo jornal *Folha de S. Paulo*. A repercussão das obras mencionadas em outros veículos será tratada de forma tangencial devido à limitação de tema (e de tempo) que é exigida em um trabalho monográfico.

A preferência pelo jornal *Folha de S. Paulo* pautou-se pela significação na cena cultural do Brasil e também pelo fato de que a *Folha* foi o veículo impresso que mais dedicou espaço à repercussão que as obras de Laura Vinci e de Nuno Ramos tiveram nos anos de 2007 e de 2010. A metodologia utilizada para interpretar os elementos teóricos coletados no estudo de caso será a análise interpretativa mais livre fora dos padrões formais da análise de conteúdo.

A análise do material documental se limitará ao período de outubro de 2007 a novembro de 2007 e ao período de setembro de 2010 a dezembro de 2010. A análise terá início em outubro de 2007 porque foi nesse mês que teve abertura a exposição da obra *Ainda Viva*, na galeria Nara Roesler, em São Paulo. A polêmica em torno do trabalho de Laura Vinci teve início quando o poeta e crítico Ferreira Gullar, em entrevista à revista *ISTOÉ*, afirmou que a instalação de Laura Vinci se tratava da “arte da boa ideia, da caninha 51”.

Já a repercussão em torno de *Bandeira branca* teve início em setembro de 2010, quando a obra de Nuno Ramos foi duramente criticada por manter urubus em cativeiro ao ser exposta na 29ª Bienal de São Paulo. A análise se encerrará em dezembro de 2010, quando a polêmica gerada pelo uso de animais em *Bandeira branca* foi superada.

Divisão dos capítulos

Tendo em vista facilitar a apresentação deste trabalho, a pesquisa foi dividida em quatro capítulos intitulados: *Jornalismo Cultural*, *Críticos*, *Imprensa e Artes Plásticas no Brasil* e *Laura Vinci e Nuno Ramos: Estudo de Caso*.

Ao longo do primeiro capítulo serão apresentados os marcos históricos do jornalismo cultural, quais veículos são considerados os precursores do gênero e quais eram as características do jornalismo praticado no século XVIII. Foi feito um breve apanhado sobre a trajetória do jornalismo cultural no Brasil, iniciando-se com a chegada da família real portuguesa em 1808 e estendendo-se até os dias atuais. Ainda no primeiro capítulo é apresentada a situação do atual jornalismo cultural: quais são as características que o diferem do jornalismo praticado anteriormente.

Dentre as publicações obrigatórias em qualquer história do jornalismo cultural brasileiro não se pode deixar de mencionar as revistas *O Cruzeiro*, *Diretrizes* e *O Pasquim*. Por uma questão de limitação de tempo, a existência dessas publicações, bem como de outros suplementos e cadernos culturais, não poderão ser tratadas a fundo. Alguns títulos, que foram escolhidos tentando respeitar um critério de relevância, receberão um pouco mais de atenção ao longo deste trabalho.

O capítulo seguinte, *Críticos*, se inicia com a problematização da crítica cultural: qual o papel do crítico cultural, qual a imagem que a sociedade tem do crítico e o porquê da escassez de textos opinativos na chamada grande imprensa. Foi feita uma análise das principais críticas consideradas conservadoras e que atualmente são consideradas “erros” de crítica. A crítica de Monteiro Lobato presente no artigo *Paranoia ou Mistificação*, dirigida à pintora Anita Malfatti, será analisada para ilustrar essa questão dos erros da crítica.

Ao longo do terceiro capítulo também são apresentados nomes de grandes críticos estrangeiros, como Samuel Johnson e Robert Hughes, e brasileiros, como Machado de Assis e Paulo Francis.

No capítulo *Imprensa e Artes Plásticas no Brasil* são explicadas as razões do atraso brasileiro no que se refere à produção cultural europeia. Foi abordada também a questão de uma mudança de espaço das artes plásticas na pauta do jorna-

lismo cultural: o porquê das artes plásticas disporem de espaço reduzido nos jornais e revistas culturais.

O impacto da Semana de 22 no mundo artístico brasileiro, a valorização das artes plásticas durante a Era Vargas, a questão da arte produzida como mercadoria, principalmente a partir de 1964 com a instauração do Regime Militar, e o surgimento e a espetacularização dos museus nos grandes centros urbanos são outros assuntos abordados ao longo do terceiro capítulo.

A principal dificuldade para se construir o terceiro capítulo desse trabalho foi a ausência de bibliografia escrita sobre a cobertura de artes plásticas pelo jornalismo cultural. Foi necessário que a pesquisa desses dois temas fosse realizada de forma quase independente para depois construir o texto que segue.

Finalmente, no último capítulo deste trabalho será apresentado o estudo de caso feito com base na cobertura do trabalho dos artistas Laura Vinci e Nuno Ramos pelo jornal *Folha de S. Paulo*. Como introito ao estudo de caso, o primeiro subcapítulo faz uma breve apresentação sobre o atual mercado de arte, no qual se inserem Laura Vinci e Nuno Ramos. A pesquisa de estudo de caso irá analisar a repercussão que as obras *Ainda Viva*, criada por Laura Vinci em 2007, e *Bandeira branca*, criada por Nuno Ramos em 2008, tiveram no jornal *Folha de S. Paulo* no período de novembro de 2007 até dezembro de 2010.

1. JORNALISMO CULTURAL

1.1 Marcos históricos

O que se convencionou chamar de jornalismo cultural surgiu na Europa aproximadamente no final do século XVIII. Nascido em países como a França e a Inglaterra, o jornalismo cultural demonstrava a necessidade dos países em estar associados à emergência da modernidade e das transformações que marcam os estados europeus.¹⁰

Para Piza (2003), não é possível fazer “uma história formal do jornalismo cultural, até porque não existe telescópio Hubble que possa determinar a data de seu nascimento”.¹¹ Porém, apesar de não existir uma data exata do nascimento do gênero, os estudiosos concordam que um marco dos princípios do jornalismo cultural foi a revista diária *The Spectator*.

Lançada pelo irlandês Richard Steele (1672-1729) e pelo inglês Joseph Addison (1672-1719) em 1711, a *Spectator* tinha a finalidade de levar as discussões a respeito das artes, até então restrita a bibliotecas e escolas, a lugares mais populares, como clubes, assembleias, casas de chá e cafés.

Tanto Steele como Addison escreviam para teatro e, hoje, ambos são considerados dois dos mais refinados autores de ensaios, gênero que nasceu na França com Montaigne, no século XVI, mas que se popularizou na Inglaterra.

Cada edição da *Spectator* tinha suas páginas ocupadas por um único ensaio, além de pequenos anúncios. O jornalismo praticado pelo periódico tinha o intuito, mais do que de informar, de formar seus leitores.¹²

Como homens do século das luzes, Richard Steele e Joseph Addison escreviam para educar seus contemporâneos. As pessoas precisariam de valores morais e de refinamento em suas atividades; os veículos ideais para se cultivar a

¹⁰ GADINI, 2004, p 2

¹¹ PIZA, 2003, p 11

¹² SUZUKI, 2011, p 53

educação da raça humana seriam os palcos dos teatros e as novas páginas da imprensa (SUZUKI, 2011, p 53).

O texto de *Spectator* mesclava estilo, erudição, humor e ironia e era quase sempre assinado com pseudônimo: parte por causa da censura que a imprensa sofria no período, parte para criar personagens que ficariam íntimos dos leitores.¹³

Com o passar do tempo, a industrialização e a consequente urbanização fizeram com que o ensaísmo e a crítica cultural se tornassem influentes nos países europeus. Nesse primeiro momento, o jornalismo cultural era fundamentalmente de opinião, na linha do chamado publicismo, e as críticas eram majoritariamente literárias, só mais tarde as críticas foram estendidas às demais manifestações da arte e do pensamento.¹⁴

Dentre os nomes de destaque dos primórdios do jornalismo cultural, encontram-se Samuel Johnson, William Hazlitt, John Ruskin e Sainte-Beuve na Europa e Machado de Assis e José Veríssimo no Brasil. A carreira de cada um desses críticos será tratada com mais profundidade no próximo capítulo.

O jornalismo cultural começou a aproximar-se do modo como o conhecemos hoje após o término da II Guerra Mundial. A década de 1950, chamada de anos dourados, marca a transição entre o período de guerras da primeira metade do século XX e o período das revoluções comportamentais e tecnológicas da segunda metade, quando a produção de entretenimento e de lazer passou a ser feita para o consumo em grande escala. As seções culturais da grande imprensa, então, se tornaram praticamente obrigatórias para acompanhar a ampliação da chamada indústria cultural.¹⁵

Nesse trabalho será feito uso do conceito de indústria cultural cunhado em 1944 pelos filósofos da Escola de Frankfurt¹⁶, Theodor Adorno e Max Horkheimer. O interesse desses dois filósofos não estava em entender as relações entre economia e tecnologia e poder e cultura, o objetivo era a cultura de massa. A diluição da ideia de cultura é

¹³ SUZUKI, 2011, p 53

¹⁴ PIZA, 2003, p 12

¹⁵ PIZA, 2003, p 45

¹⁶ “A Escola de Frankfurt inaugurou o estudo crítico da comunicação nos anos 1930 e combinou economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura e das comunicações de massa” (KELLNER, 1995, p 43).

reconhecida em uma série de objetos que levam a marca da industrialização: serialização, padronização, divisão do trabalho.

Exilados nos Estados Unidos para escapar do nazismo, eles (Adorno e Horkheimer) falam daquilo que viram desenvolver-se lá: poderio do rádio, do cinema e da publicidade, nascimento da televisão. Em sua perspectiva, a indústria cultural fixa de maneira exemplar o rebaixamento da cultura a mercadoria. A transformação do ato cultural em valor de mercado anula seu poder crítico e dissolve nele os traços de uma experiência autêntica (MATTERLART, 2005, p 58).

Adorno e Horkheimer apontaram o fato de que a produção cultural passava a ser guiada pelo consumo mercadológico, o que só poderia ocorrer no seio de uma sociedade industrializada. No conceito da indústria cultural, a matéria-prima, a cultura, não é mais vista como um instrumento da livre circulação e do conhecimento, mas como um produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto.¹⁷

Para Adorno, a indústria cultural faz com que o conceito de gosto seja ultrapassado e a escolha pessoal frente à padronização dos bens culturais torna-se, praticamente, uma ilusão:

Para ele [Adorno], com a indústria cultural, o próprio conceito de gosto, que permitiria uma escolha pessoal entre os produtos oferecidos, está ultrapassado; a escolha é quase uma falácia; o gostar e não gostar já não corresponde a um estado real, desde que, ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento se baseia no padrão mais difundido: o mais conhecido é o mais famoso e tem mais sucesso. Nesse sentido, a existência do próprio indivíduo tornou-se problemática, pois ele não consegue mais vivenciar completamente a própria liberdade de escolha; a produção padronizada dos bens culturais oferece praticamente os mesmos produtos a todo cidadão (PELLEGRINI, 1999, p 195).

Desse modo, haveria uma perda da capacidade de um conhecimento consciente da cultura por parte do indivíduo, que é privado de sua liberdade de escolha. Mais tarde, porém, Adorno reavalia essa opinião, aceitando a possibilidade de uma visão mais crítica por parte das pessoas em relação ao que escolhem como entretenimento.¹⁸

Num primeiro momento dos estudos de comunicação, a indústria cultural sofreu “cerrada carga da crítica universitária ou erudita, sendo menosprezada ou inteiramente

¹⁷ COELHO, 1997, p 217

¹⁸ PELLEGRINI, 1999, p 196

marginalizada por sua alegada natureza de fenômeno de corrupção das estruturas culturais existentes” (COELHO, 1997, p 218). A partir dos anos 1980, os estudiosos passaram a compreender que os veículos da indústria cultural proporcionam às áreas da arte que exigem uma compreensão maior do público, como as artes plásticas, a música erudita ou a literatura de primeira linha, uma penetração que seria mais complicada de outro modo.¹⁹

É válido destacar que o conceito de indústria cultural não configura o objetivo de estudo desse trabalho, portanto, o assunto é apresentado de maneira tangencial, mas necessária.

1.2 Jornalismo cultural no Brasil

No Brasil, nota-se um atraso em relação à Europa no que diz respeito à produção de arte e conseqüentemente ao amadurecimento do jornalismo cultural. A formação histórica brasileira só vai acontecer a partir da chegada da corte portuguesa em 1808 e a constituição de esfera efetivamente pública acontecerá a partir das primeiras décadas do século XIX. Esse assunto será tratado com mais profundidade no próximo capítulo.

Nos primeiros anos da existência da Imprensa Régia²⁰ surgiu no país uma série de revistas que abordavam diferentes temas. Em meados do século XIX, cresceu o número de publicações periódicas e as revistas tenderam a assumir importância crescente como fonte de informação, atualização e incentivo à polêmica:

Sua capacidade [da revista] de intervenção mais rápida e, na realidade, começava a se tornar inconteste. Assim, a revista iria ocupar um espaço específico no campo intelectual, caracterizando-se como “obra em movimento”. Contrastando com o livro, a revista, por meio de seus artigos, tem uma capacidade de intervenção mais rápida e eficaz (VELLOSO, 1996, p 56).

¹⁹ COELHO, 1997, p 218

²⁰ A Imprensa Régia foi a primeira imprensa do Brasil, surgiu com a vinda da família real em 1808. O maquinário foi trazido da Europa e fez parte da estrutura burocrática do Império. Era destinada a imprimir documentos, decretos e livros, entre outras coisas.

O aumento do número de revistas entre a virada do século XIX e o século XX reflete o anseio de informação de um público urbano crescente e a emergência de uma classe média com interesses culturais mais definidos. O Rio de Janeiro, na condição de cidade-capital, propiciou o surgimento de algumas das revistas mais importantes da época.²¹ Nesse primeiro momento, a irreverência e o humor aparecem como traços da nacionalidade através dos quais se exprimem as revistas.²²

Gadini (2004) afirma que “mesmo não tendo uma data específica ou pontual, pode-se dizer que é a partir de meados do século XIX que o jornalismo brasileiro, notadamente político até então, começa a ceder espaço para uma ação mais ou também cultural, por meio do debate e agendamento – aqui compreendido, ainda, na maior parte dos casos em sua expressão literária” (GADINI, 2004, p 9).

Em 1812 é lançada a primeira revista brasileira: *As Variedades* ou *Ensaio de Literatura*, editada pelo português Diogo Soares da Silva Bivar, em Salvador. Um ano depois, em 1813, surge a segunda revista do país, com uma abordagem mais cultural: *O Patriota*, de Manuel Ferreira de Araújo Guimarães.²³

O Patriota é considerada a mais importante publicação literária em língua portuguesa do período joanino. Fundada em princípios de 1813, no Rio de Janeiro, a revista circulou, a princípio mensalmente, depois bimestralmente, durante dois anos completos, o último número data de dezembro de 1814. Desde o início, a revista foi recebida com entusiasmo pelos potenciais leitores e contou com o apoio e a colaboração do diminuto grupo de letrados da Corte.²⁴

Assim como a maior parte das publicações surgidas neste período, *O Patriota* tinha como objetivo maior promover o desenvolvimento das letras, ciências e artes nacionais, divulgando entre os brasileiros não somente a produção local, mas, sobretudo, os avanços dessas áreas do saber nos países europeus.²⁵

²¹ VELLOSO, 1996, p 56

²² VELLOSO, 1996, p 64

²³ GADINI, 2004, p 7

²⁴ FRANÇA, 2008, p 46

²⁵ Idem

A publicação, nos 18 números que vieram a público, “além de trazer uma sessão dedicada exclusivamente à apresentação crítica de obras diversas publicadas aqui e no estrangeiro, abordou uma gama diversa de assuntos: literatura, medicina, estatística, agricultura, química, hidrografia, etnologia, artes, navegação, comércio, matemática, botânica, gramática, filosofia e eloquência” (FRANÇA, 2008, p 48).

O *Patriota* atuou como um importante veículo de formação da tradição literária brasileira, divulgando resenhas críticas diversas, traduções e inéditos de poetas, além de funcionar como um dos poucos canais de vazão da produção poética que teve lugar no Rio de Janeiro durante o período joanino. A publicação colaborou para moldar certo perfil do homem de letras brasileiro, perfil que se alterará muito pouco ao longo do século XIX: intelectual dotado de multiplicidade de interesses e que atua em áreas tão diversas quanto a política, o jornalismo, a prática pedagógica, a agitação cultural e os estudos científicos.²⁶

Três aspectos marcantes herdados da revista de 1813 nortearam uma série de publicações surgidas após seu término. São eles: uma linha editorial fortemente marcada pelo patriotismo e pelo propósito de introduzir o país nos avanços do continente europeu, um quadro de artigos bastante diversificado e o uso de uma linguagem acessível e interessante, apta a engajar um leitor desacostumado a esse tipo de leitura.

Em 1907 surge *Fon-Fon*, periódico de grande penetração popular que faria dos registros cômicos um de seus principais instrumentos de sucesso. Fundada por Lima Campos, Mário Perdeneiras e Gonzaga Duque, *Fon-Fon* “espalhava o esnobismo carioca, fazia crítica, apresentava flagrantes e tipos do set da cidade, com muita fotografia, muita ilustração e muita literatura” (SODRÉ, 1977, p 345). O semanário foi publicado até dezembro de 1945.

O gênero revista constitui-se, desde os primórdios da imprensa brasileira, como modalidade de impresso de alcance superior na produção editorial brasileira:

Mais do que o jornal e o livro, [a revista] foi o suporte gráfico possível e ideal no país de tardio conhecimento dos prelos, presidido pela ordem escravocrata, sem tradição de leitura, carente de ensino formal, desprovido de casas editoras. Em razão desse contexto precário, e considerando-se o sistema de produção,

²⁶ FRANÇA, 2008, p 51

circulação e consumo no qual esse produto se insere, a revista apresentava-se como artigo de custo baixo, não demandando grandes recursos para sua publicação, trazendo formato de fácil manipulação e distribuição, dotada de forte caráter lúdico, fosse pelos recursos da ilustração, fosse pelas linhas editoriais alternativas que contemplavam a crítica do cotidiano e dos costumes, sobretudo através do humor e da sátira (MARTINS, 2008, p 233).

Ao contrário do que afirma Martins (2008), para Sodré (1977), as revistas não tinham um aspecto lúdico, pois imprensa e literatura se confundiam: as matérias literárias não compunham seções separadas no jornal e a presença de escritores nas redações era frequente.²⁷ Desse modo, o aspecto livresco da imprensa colocava o mundo das artes além do cotidiano: as revistas, voltadas para a arte primeira, a literatura, ainda eram eruditas e afastadas do universo popular. Aparentemente, é com essa tradição, mais tarde, que as artes plásticas irão se alinhar.

Para Sodré (1977), o ambiente literário que marcava a imprensa da Primeira República (1889-1930) era superficial e se limitava ao círculo da elite: “o chique mesmo era ignorar o Brasil e delirar por Paris, numa atitude afetada e nem sempre inteligente” (BROCA, 1956 in SODRÉ, 1977, p 343).

A separação entre literatura e jornalismo cultural se dá quando o gênero passa a ser influenciado pelo modelo norte-americano de se produzir notícia. A partir dos anos 1950, assuntos relacionados ao lazer ganham espaço nas revistas e cadernos culturais e a objetividade é priorizada em relação à opinião. Nesse momento, a literatura perde espaço na grande imprensa e desloca-se para os suplementos literários.²⁸

O gênero revista ganhou cada vez mais importância do longo da Primeira República (1889-1930), quando as máquinas impressoras ágeis trouxeram a modernidade técnica. Com relação ao consumo, a difusão do modelo foi propiciada pelos meios de comunicação potencializados pelo trem, pela propagação do ensino e da formação de população leitora, pela profissionalização do escritor, levando o literato a se definir como jornalista, e pela propaganda e publicidade que conseguiram patrocínios para o meio de difusão de sucesso em que a revista se transformara.²⁹

²⁷ SODRÉ, 1977, p 340

²⁸ LORENZETTI, 2007, p 59

²⁹ MARTINS, 2008, p 234

No Brasil, a crítica cultural começa a se tornar influente a partir de meados do século XIX, através do nome de um grande escritor nacional: Machado de Assis (1839-1908). Outro escritor brasileiro da época que passou pelo jornalismo, começando a carreira como crítico de teatro e polemista literário, foi José Veríssimo (1857-1916).³⁰ A questão da presença de escritores nas redações de jornais voltará a ser abordada no próximo capítulo.

Com o passar do tempo, as revistas continuam a se popularizar e, no início do século passado, principalmente na década de 1920, o gênero seria um importante fator de fortalecimento do jornalismo cultural. O modernismo paulista, por exemplo, teve na linha de frente a revista *Klaxon* que, juntamente com a *Semana de 22*, deixa ecos até hoje.

Lançada dois meses após a *Semana*, em maio de 1922, *Klaxon* foi criada especialmente para veicular a renovação proposta pelo grupo paulista, consubstanciando o projeto modernista em São Paulo. O periódico inovava em tudo: no título, no texto, no manifesto, no tratamento gráfico. Emergindo na cidade mais industrializada do país, resultava da iniciativa de uma restrita elite urbana que se apressava em exercitar novas práticas culturais.³¹

Ao lado de *Klaxon*, a *Revista de Antropofagia* é um dos principais veículos de divulgação das vanguardas do início da década de 1920. Idealizada por Oswald de Andrade, a revista foi publicada entre maio de 1928 e agosto de 1929, em 26 edições divididas em duas fases. A importância da revista *Klaxon* e da *Revista de Antropofagia* voltará a ser abordada mais adiante.

Em 1928, surgiu a revista *O Cruzeiro*, uma publicação moderna da qual Mário de Andrade foi colaborador. Nos anos 1930 e 1940, *O Cruzeiro* seria uma das revistas mais populares do Brasil devido a sua capacidade de falar a todos os tipos de público.³²

No final da década de 1930, mais precisamente em 1938, Samuel Wainer (1910-1980) lançou a revista *Diretrizes*. Esse periódico, cujo subtítulo era *Política, Economia e Cultura*, transitou entre revista de cultura e publicação voltada a um público mais am-

³⁰ PIZA, 2003, p 32

³¹ MARTINS, 2008, p 236

³² PIZA, 2003, p 19

plo.³³ *Diretrizes* se tornou ponto de convergência de escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Aníbal Machado.³⁴

No final de 1940, *Diretrizes* já se transformara numa revista modesta [sic] e, apesar de suas dimensões modestas, influente. Embora a tiragem oscilasse entre 4.000 e 5.000 exemplares, a repercussão das reportagens que publicávamos era grande. [...] Havia sido criadas seções de humor, publicávamos charges, questões literárias importantes eram debatidas nas páginas de *Diretrizes*. O grupo de colaboradores aumentara, outros nomes de prestígio haviam se juntado a nós (WAINER, 2005, p 70)

A veiculação de reportagens, entrevistas, fotografias e noticiários sobre assuntos variados diferiram *Diretrizes* de revistas que publicavam apenas ensaios, artigos e resenhas. Dois anos após seu lançamento, a periodicidade da revista passaria de mensal a semanal.³⁵

Em maio de 1941 um grupo de jovens intelectuais fundou a revista *Clima*, cujo objetivo era refletir sobre o ponto de vista do grupo fundador, composto por Alfredo Mesquita, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado e Antônio Candido de Mello e Souza. Em seus 16 números, de cerca de mil exemplares por edição, em formato de livro, a revista *Clima* voltou-se para a cobertura cultural da cidade de São Paulo e para a produção intelectual em geral.³⁶

A repercussão do trabalho dos jovens intelectuais de *Clima* foi tal que, um ano depois do lançamento da revista, os jovens começaram a receber convites para trabalhar na grande imprensa. Mais tarde, alguns se tornaram professores da Universidade de São Paulo, atuando principalmente na área de arte dramática e artes plásticas. A falta de verba fez com que o último número da revista *Clima* fosse publicado em novembro de 1944.³⁷

Entre os anos 40 e 60 surgiram diversos cadernos e suplementos culturais, como o *Quarto Caderno* (Correio da Manhã), o *Suplemento Literário* (O Estado de S. Paulo) e o *Caderno B* (Jornal do Brasil), além das revistas *Senhor*, *Diners* e *O Pasquim*.

³³ FERRARI, 2008, p 1

³⁴ WAINER, 2005, p 63

³⁵ FERRARI, 2008, p 7

³⁶ LORENZOTTI, 2007, p 16

³⁷ LORENZOTTI, 2007, p 18

Essas revistas se diferem das primeiras publicações do século XIX em alguns aspectos, o mais marcante talvez seja o fato de que há uma dissociação entre jornalismo e literatura. As matérias literárias passaram a ser publicadas em seção separada e pauta cultural se expandiu. O patriotismo se faz menos presente e a ilustração e a fotografia continuaram a ser recursos cada vez mais explorados nas redações.

Assim como no exterior, o grande *boom* do jornalismo cultural brasileiro aconteceu após a II Guerra Mundial. O envolvimento das potências da época no conflito fez com que os países periféricos, como o Brasil, se vissem obrigados a desenvolver sua própria indústria, o que criou um mercado consumidor interno, alterando a esfera cultural. Ocorreram mudanças significativas na estrutura do país e “o teatro, o cinema, o rádio, a televisão, o disco, a publicidade, as editoras foram se estruturando como indústria de massa ao longo da década de 1950” (ABREU, 1996, p 16).

A massa urbana atirou-se às compras que lhe conferiam a desejada modernidade pelo uso de óculos *ray-ban*, de calças *blue jeans*, pelo consumo de *whisky*, pela busca de diversão em locais sombrios e fechados (boites) e, naturalmente, pela adesão à música das orquestras internacionais que divulgavam os ritmos da moda feitos para dançar, como o *fox-blue*, o bolero, o *be-bop*, *calipso* e, afinal, a partir da década de 1950, do ainda mais movimentado *rock’n roll* (TINHORÃO, 1998 in GADINI, 2004, p 10).

Com a chegada e a democratização da televisão no Brasil ainda nos anos 1950, a produção de obras culturais teve forte impacto sobre os hábitos e valores dos brasileiros de todas as classes. O *blue jeans* e o *rock* se tornaram marcas da juventude moderna, “letras de *rock* em inglês muitas vezes nem eram traduzidas. Isso refletia a esmagadora hegemonia cultural dos Estados Unidos na produção cultural popular e nos estilos de vida” (HOBBSAWM, 1994, p 320). Os jornais e revistas culturais se viram obrigados a acompanhar a ampliação da produção de bens culturais.³⁸

Na década de 1950, a imprensa brasileira foi abandonando uma de suas tradições: o jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião. O jornalismo de opinião, de influência francesa e dominante desde os primórdios da imprensa brasileira, foi gradualmente substituído pelo modelo norte-americano. Esse “novo” jornalismo pas-

³⁸ PIZA, 2003, p 45

sou a privilegiar a informação e a notícia, separando o comentário pessoal da transmissão objetiva e impessoal da informação.³⁹

Nos anos 1950, a presença das artes plásticas nos veículos especializados em cultura se dava, principalmente, por meio das mudanças introduzidas nas suas páginas, na apresentação gráfico-visual, como as do *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*. As artes plásticas foram o lado mais visível da introdução das vanguardas no espaço do jornal e se definiram pelo rompimento com outras linguagens e pela capacidade de impor novas formas de expressão artística e cultural.⁴⁰ Ou seja, a presença do visual era utilitária, mas não temática.

Os suplementos de literatura e arte formaram redes de sociabilidade para muitos intelectuais da década de 50 e, juntamente com os cafés⁴¹, os salões, as revistas literárias e as editoras, permitiram a estruturação do campo intelectual nas principais cidades brasileiras.⁴²

O *Suplemento Dominical* e o *Caderno B* do *Jornal do Brasil* foram uma das experiências marcantes do final da década de 50. Idealizados por Reynaldo Jardim, com projeto gráfico de Amílcar de Castro, artista que modernizou o visual do diário carioca, ambos influenciaram a grande imprensa brasileira.

O *Suplemento Dominical* começou misturando vários assuntos, mais como um jornal “feminino”, com receitas de cozinha e temas voltados para a mulher, além de poesias. A reforma por que posteriormente passou o *JB* teve origem no suplemento, que abriu espaço para novos autores, cineastas, artistas, poetas e cronistas e deu ênfase aos temas ligados ao teatro, ao cinema e às artes plásticas. Ao final de 1956 foi lança-

³⁹ ABREU, 1996, p 15

⁴⁰ ABREU, 1996, p 33

⁴¹ “Naquela época, os cafés funcionavam como espaço de afetividade, onde os amigos confraternizavam, trabalhavam e trocavam ideias sobre o cotidiano da cidade [...] Os cafés se apresentavam como o local onde os intelectuais conseguem exercer a criatividade, dando vazão à sua sensibilidade artística, tão sacrificada no horário do trabalho público. Além do mais, nesse local é que se travam as relações de amizade, efetuando-se os contratos sociais [...] Na história dos cafés estão impressas as histórias das vanguardas artísticas e intelectuais das mais diferentes nacionalidades. Através desses núcleos de sociabilidade é possível reconstruir a percepção e a sensibilidade típicas de uma época. [...] O café se apresentava, enfim, como lugar protetor, distante dos conflitos familiares e das intempéries. Lá o intelectual podia criar sua outra família, elegendo amigos e reforçando laços de fidelidade e enraizamento cultural. Nesse sentido, observa-se, era mais fácil trocar de religião do que de café” (VELLOSO, 1996, p 47-51).

⁴² ABREU, 1996, p 23

da a exposição nacional de arte concreta e o suplemento deu grande cobertura ao acontecimento, o que trouxe projeção ao jornal.⁴³

Outra publicação que é um marco histórico no jornalismo cultural brasileiro é o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*. Criado em 6 de outubro de 1956 e dirigido por Décio de Almeida Prado, o *Suplemento* lançou um modelo que mais tarde seria seguido por outros cadernos de livros. As relações entre o diretor de *O Estado de S. Paulo*, Julio de Mesquita Filho, e o grupo central da revista *Clima* estiveram frequentemente próximas.⁴⁴

Décio de Almeida Prado resumiu o jornalismo produzido pelo *Suplemento Literário* da seguinte maneira: “Não exigiremos que ninguém desça até se por à altura do chamado leitor comum, eufemismo que geralmente esconde a pessoa sem interesse real pela arte e pelo pensamento [...]. Uma publicação que se intitula literária nunca poderia transigir com a preguiça mental, com a incapacidade de pensar, devendo partir, ao contrário, do princípio de que não há vida intelectual sem um mínimo de esforço e disciplina” (PRADO, 1956 in PIZA, 2000, p 37).

A publicidade do *Suplemento Literário* era discreta e buscava se restringir a livros, objetos de arte e exposições. “Havia um ou dois anúncios em cada número, sempre da página 4 em diante, de dimensões reduzidas e de produtos destinados a intelectuais” (LORENZETTI, 2007, p 52). Independência em relação à publicidade e autonomia em relação à direção do jornal foram aspectos cumpridos fielmente entre os anos de 1956 e 1966.

Fatores como a falta de verba para reajustar as remunerações, o baixo número de anunciantes e as desavenças entre jornalistas da redação fizeram com que o *Suplemento Literário* encerrasse suas atividades em 1974.⁴⁵

Ao se falar sobre as publicações especializadas em cultura não se pode deixar de mencionar *O Pasquim*. Lançado no ano de 1969, em plena ditadura militar, o tabloide surgiu de uma união entre o cartunista Jaguar e os jornalistas Tarso de Castro e

⁴³ ABREU, 1996, p 55

⁴⁴ LORENZETTI, 2007, p 29

⁴⁵ LORENZETTI, 2007, p 63

Sérgio Cabral. *O Pasquim* foi publicado até o ano de 1985 e trouxe um arejamento de forma e conteúdo à imprensa brasileira:

Política, costumes, cultura, nada escapava de seu tom gozador, orquestrado por jornalistas e cartunistas de irreverente visão: o público gostou da válvula de escape naqueles tempos difíceis e o jornal fez enorme sucesso, mesmo enfrentando censura e prisão de seus redatores (BUITONI, 2000, p 56).

Na década de 1980, houve uma grande expansão editorial que foi percebida, por exemplo, pelo aumento das resenhas informativas e pelo tratamento mais comercial do livro (divulgação e venda), além da significativa redução da reflexão crítica nas páginas jornalísticas.⁴⁶ A questão da redução da crítica na mídia especializada voltará a ser abordada no próximo capítulo.

Ainda nos anos 1980, os dois principais jornais paulistas consolidaram seus cadernos culturais diários: a *Folha Ilustrada* do jornal *A Folha de S. Paulo* e o *Caderno 2* do *Estado de S. Paulo*.

A *Ilustrada* foi criada em 1958 por José Nabantino Ramos. Na década de 1980, o caderno cultural passou a tratar da cultura como um mercado, dedicando-se a divulgação dos lançamentos de produtos, tradução de uma “estratégia que tratava o mercado de bens culturais a partir de grandes audiências, internacionalização, serviço e a mistura entre o erudito e o popular” (ALZAMORA, SEGURA, COLIN, 2008. p 9). Em 1986, o *Estado de S. Paulo*, concorrente direto da *Folha*, lançou o *Caderno 2*.

A publicação [o Caderno 2] era dedicada aos produtos da indústria cultural: cinema, shows, teatro, literatura, música, horóscopo, bares e restaurantes, humor e colunas diversas. A matéria de capa do primeiro número, de 16 páginas, era uma entrevista com Chico Buarque e Caetano Veloso, que estreariam um programa inédito na TV Globo (LORENZETTI, 2007, p 70).

Os dois cadernos paulistas tiveram destaque até o início dos anos 1990, ressaltando o espírito de abertura democrática do país. Na segunda metade da década de 1990, tornou-se perceptível que a agenda passiva passou a dominar as pautas desses

⁴⁶ ALZAMORA, SEGURA, COLIN, 2008, p 9

cadernos: enquanto a *Ilustrada* dava mais atenção ao cinema americano e à música pop, o *Caderno 2* fazia uma dosagem maior com literatura, arte e teatro.⁴⁷

1.3 Jornalismo cultural na atualidade

Desde seu início no século XVIII, o jornalismo cultural passou por diversas mudanças em sua estrutura antes de se tornar o jornalismo moderno que conhecemos. Hoje, há compromisso com o critério de atualidade e de objetividade, maior abrangência dos assuntos tratados no universo da cultura e a presença massiva de imagens.

Até a virada do século XX, o jornalismo era feito de escasso noticiário, muito articulismo político e o debate sobre livros e artes. Mas a modernização da sociedade transformou também a imprensa: o jornalismo moderno passou a dar mais importância para a reportagem, para o relato de fatos, não raro sensacionalista, e começou a se profissionalizar. Repórteres de política e polícia passaram a ser os mais importantes dentro das redações. O jornalismo cultural também “esquentou”: descobriu a reportagem e a entrevista, além de uma crítica de arte mais breve e participante (PIZA, 2003, p 18).

A passagem do século assinala, no Brasil, a transição da imprensa artesanal à imprensa industrial. Os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas tipográficas, cedem lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamento gráfico necessário ao exercício de sua função. O empreendimento individual desaparece nas grandes cidades e, ao fim da primeira metade do século XX, os jornais e revistas tornam-se empresas capitalistas, de menor ou maior porte.⁴⁸ Após a II Guerra Mundial, foram introduzidas no Brasil novas técnicas de administração e de produção e a notícia foi priorizada em relação à opinião, nos moldes do jornalismo norte-americano.

Nos Estados Unidos, desde fins do século XIX, os jornais continham poucos textos, muitas imagens e manchetes escandalosas. A política havia perdido importância, especialmente para as camadas populares, e a tendência era a de temas ligados ao

⁴⁷ PIZA, 2003.p 40

⁴⁸ SODRÉ, 1977, p 315

lazer, à vida pessoal das celebridades, à violência, com uma linguagem acessível, distanciada da literatura.⁴⁹

A partir dos anos 1950, o jornalismo cultural brasileiro se afina com o critério de noticiabilidade proposto pelo modelo americano de jornalismo: o *lead* e a hierarquia de notícias se tornam onipresente nas redações brasileiras.⁵⁰ A partir de então, o jornalismo cultural se distancia da crítica e do ensaio e passou a ser conduzido, em parte, pela indústria cultural.

A influência de editorias como cidade e policial, nas quais a questão do imediatismo é de fundamental importância, fez com que o jornalismo cultural também adotasse o critério de atualidade das notícias. Enquanto matérias atemporais e críticas muito longas perderam espaço, reportagens e notas curtas tornaram-se comuns.

O gênero reportagem começa a ganhar espaço nas revistas brasileiras no começo do século XX, mais especificamente no período entre guerras. A reportagem adquire notoriedade a partir da criação da revista *O Cruzeiro*, em 1928, por Assis Chateaubriand (1892-1968). E, mais tarde, também através da *Realidade*, que circulou entre 1966 e 1976.⁵¹

Para Buitoni (2000), “quando se trata de crítica jornalística de arte e cultura, a presença da atualidade é fundamental. Embora veiculem matérias às vezes atemporais, [...] uma das características do fazer jornalístico é a ligação com o evento presente” (BUITONI, 2000, p 62). Porém, para alguns autores, o sentido de urgência do noticiário cultural, assim como as pressões do mercado e a pouca qualificação dos jornalistas para cobrir a área, acaba funcionando como um elemento que cria empecilhos para a qualidade de sua produção.⁵²

⁴⁹ LORENZETTI, 2007, p 57

⁵⁰ “O jornalismo norte-americano criou, por exemplo, o lead, cujos princípios se fundaram na regra dos cinco W e um H; qualquer foca americano sabe que toda notícia deve conter, obrigatoriamente, os seguintes elementos: who, quem, what, que; when, quando, where, onde; why, por que; e how, como. qualquer jornalista sabe, por outro lado, estabelecer a distinção entre o que é notícia e o que não interessa, dentro daquela malícia que Charles Danta que, para ensinar a alguém, essa diferença elementar, contou: se um homem vai andando pela rua e um cão morde o homem, isso não é notícia, [...] mas se um cão homem morde um cão, isso é notícia” (SODRÉ, 1977, p 452).

⁵¹ GADINI, 2004, p 8

⁵² FARO, 2006, p 2

Outra mudança é a enorme variedade de assuntos tratados no mundo da cultura. O conceito contemporâneo de jornalismo cultural abrange um universo amplo de práticas que não se restringe às artes consagradas. Assim, quadrinhos, culinária, manifestações religiosas, grafites, paisagismo, arquitetura, fotografia, rodeios, design, bordados, videogames, tudo é possível de ser objeto do jornalismo cultural, apesar das sete artes ainda servirem de referência.⁵³

“Se, antes, tratar de cultura era discutir eminentemente literatura, teatro, artes plásticas e música erudita, quase que nessa ordem de importância, atualmente novas linguagens e campos estéticos foram colocados na pauta cultural” (VARGAS, 2004, p 5). Hoje foram incorporados pela pauta cultural o cinema, a música popular, arquitetura, *design*, televisão, comportamento e outra infinidade de assuntos.

Essa abrangência de assuntos ficou evidente nas publicações especializadas em cultura a partir dos anos 1990, cuja característica é “a presença cada vez maior de assuntos que não fazem parte das chamadas sete artes (literatura, teatro, pintura, escultura, música, arquitetura e cinema), como moda, gastronomia e *design*” (PIZZA, 2003, p 40).

No intento de favorecer a leitura rápida e dar mais vivacidade à diagramação, o uso de fotos, imagens ilustrativas, tabelas e gráficos tornou-se frequente nos cadernos e revistas culturais. Ainda nas primeiras décadas do século XX, a ilustração é considerada o grande atrativo de público, unindo publicidade e artes em geral.⁵⁴ Mesmo antes da introdução da fototipia na imprensa, que possibilitou o uso de fotografias, os jornais diários mais populares utilizavam as ilustrações como representação privilegiada da vida urbana. Em um país onde a maioria da população era analfabeta, a textualidade da imprensa se fazia pela possibilidade de transmitir a informação através da imagem.⁵⁵

O uso da imagem ganha espaço nos anos 1920, “de modo mais acentuado nas revistas e, em meados da mesma década, também nos jornais impressos, as imagens passam a fazer parte da produção jornalística brasileira e adquirem grande influência e efeito editorial” (GADINI, 2004, p 8).

⁵³ BUITONI, 2000, p 58

⁵⁴ VELLOSO, 1996, p 60

⁵⁵ BARBOSA, 2007, P 31

A partir da década de 1970, novas concepções de produção industrial começaram a ser impostas aos jornais, com novos prazos de fechamento, aspectos quantitativos sobrepostos aos qualitativos, do setor industrial à redação. A informatização marca o início da era tecnológica no jornalismo, na qual o ritmo se torna cada vez mais veloz.⁵⁶

A industrialização e a padronização da imprensa também fizeram com que os veículos especializados em cultura passassem por um processo de simplificação, às vezes contaminado por lógicas de promoção comercial.⁵⁷ Dentre as principais críticas destinadas ao jornalismo cultural praticado atualmente destacam-se o predomínio de matérias sobre celebridades e a homogeneidade dos assuntos abordados (normalmente pautados pelo cronograma de eventos), o rebaixamento do nível de avaliação dos produtos e a forte presença do jornalismo de serviço:

O jornalismo cultural, dizem os nostálgicos, já não é o mesmo. De fato, nomes como Robert Hughes hoje são mais escassos; revistas culturais ou intelectuais já não tem a mesma influência que tinham antes; críticos parecem definir cada vez menos o sucesso ou o fracasso de uma obra ou evento; há na grande imprensa um forte domínio de assuntos como celebridades e um rebaixamento geral dos critérios de avaliação dos produtos. O jornalista cultural anda se sentindo pequeno demais diante do gigantismo dos empreendimentos e dos “fenômenos” de audiência. As publicações se concentram mais e mais em repercutir o provável sucesso de massa de um lançamento e deixaram para o canto as tentativas de resistência- ou então as converteram também em “atrações” com ibope menor, mas seguro (PIZA, 2003, p 31).

O jornalismo cultural praticado na atualidade parece se preocupar demasiadamente com as celebridades, de qualquer plano (atores, artistas plásticos, escritores, participantes de *reality show*), privilegiando a vida do artista e relegando a obra a um segundo plano:

Não dá para se discutir cultura se a vida do artista é mais importante do que a obra que ele produziu. Digamos, discutir Volpi, citando exclusivamente que ele teve infância pobre, que foi autodidata, que teve uma vida simples, que era um cara simplório até o fim de sua vida, e não discutir como ele chegou a fazer aquela obra, que é magnífica, não é possível. A cobertura dita cultural tem privi-

⁵⁶ LORENZETTI, 2007, p 71

⁵⁷ BUITONI, 2000, p64

legiado a vida em detrimento da obra. E isso ocorre como reflexo disso que chamo de jornalismo de celebridades (STYCER, 2007, p 73).

Além de explorar demasiadamente a vida de celebridades, não raro os cadernos e revistas culturais se pautam por eventos que têm grande apelo junto ao público. Fortemente influenciado pela dinâmica das indústrias culturais, pela sua estrutura de lançamentos e distribuição, as manifestações estéticas no jornalismo cultural contemporâneo são percebidas predominantemente a partir do espetáculo e do evento.⁵⁸ Desse modo, cobrir o lançamento de filmes que estão na moda são receitas quase infalíveis para o sucesso. Ou seja, ocorre certa submissão do jornalismo cultural ao cronograma dos eventos:

Os cadernos culturais dos jornais- *Cardeno B do Jornal do Brasil, Folha Ilustrada da Folha de S. Paulo, Caderno 2 de O Estado de S. Paulo*, seções Artes e Espetáculos, Variedades, Divirta-se- frequentemente são “agendados” pelos lançamentos e eventos promovidos pelos conglomerados multinacionais de comunicação tais como estreias de filmes, premiações de Oscar, Grammy, temporadas de shows e demais promoções planetárias. As críticas de cinema são reunidas numa espécie de guia de consulta rápida, com uma mini-resenha e uma classificação taxativa. [...] No caso de filmes na televisão, a revista dá apreciações relâmpagos: “telepolicial fracotinho e sem novidades”, “aventurinha mirabolante”, “banguê-banguê com jeitinho modernoso e esperto”, “aventura de fantasia”, “comédia adolescente”. (BUIIONI, 2000, p 64)

A contaminação de cadernos e revistas culturais, como também de outros gêneros do jornalismo, pela publicidade e pelo cronograma de eventos é uma das características mais marcantes do jornalismo que se pratica hoje. Esse fato empobrece o caráter informativo da atividade:

Um dos problemas mais graves, que é realmente um problema do nosso tempo, é a contaminação do jornalismo pela publicidade. E aqui recorro a um exemplo, uma capa da revista *Época*, sobre o filme *Harry Potter*. [...] Era o primeiro filme da série *Harry Potter* e o título da capa da *Época* foi: “A magia vai começar”. Considero isso um slogan publicitário, bem distante do jornalismo. [...] Um outro exemplo, não sei se foi na *Época* ou na *Veja*: quando lançaram o segundo filme da série *Matrix*, o título da capa da revista foi “O novo *Matrix*”. Não tinha nenhuma informação, nenhuma ideia, o leitor simplesmente era convidado a comprar aquela revista porque estava saindo o novo *Matrix* (STYCER, 2007, p 73).

⁵⁸ ALZAMORA, SEGURA, COLIN, 2008. p 11

Atualmente, o jornalismo cultural está inserido em um ciclo em que o novo e o atual significam repetir fatos pré-agendados pelos produtores culturais. No jornalismo cultural a natureza fundamental das coberturas poderia ser resumida a um desempenho profissional hegemonicamente dominado pelas pressões das assessorias de imprensa, pelas relações de poder estabelecidas pelas empresas jornalísticas e pelo oportunismo publicitário.⁵⁹

As pautas da produção do jornalismo cultural só encontram lógica nos fundamentos do que ele aparenta ser: um prestador de serviços de pouca qualidade que oculta uma operação de natureza bastante econômica. Nesse sentido, cadernos, seções e suplementos que noticiam e analisam os eventos classificados genericamente como “culturais” não fazem mais do que reproduzir uma mesma concepção do jornalismo em geral, isto é, uma atividade marcadamente dominada por interesses empresariais que se impõem aos veículos por seu valor de mercado, empobrecendo a dimensão social da notícia (FARO, 2003, p 3).

Para Faro (2003), há uma estreita relação entre indústria cultural e cobertura jornalística. No caso do jornalismo cultural, essa relação é potencializada pela vinculação quase imediata entre seus ícones (no cinema, no teatro, na literatura, etc) e o sentido espetacular que eles adquirem em todo o complexo midiático. No final das contas, “quando o leitor se depara com uma crítica teatral, por exemplo, há enorme dificuldade em distinguir o que é reflexão sobre a dramaturgia e o que é reiteração da mitologia criada pela televisão” (FARO, 2006, p 4).

A disputa por público também alterou o jornalismo cultural contemporâneo e fez com que o segmento passasse por um processo de homogeneização. Hoje, “apesar da ampliação do mercado, inclusive com a criação de revistas “especializadas” em cultura- caso de *Bravo!*, *Cult*, *Palavra*-, quase não se vê experimentação de linguagens” (BUI-TONI, 2000, p 56).

Outro ponto de insatisfação com relação ao jornalismo cultural é a má qualidade dos textos: é comum ver nas revistas e cadernos culturais textos ralos semelhantes aos *press-releases* liberados pelas assessorias de imprensa. A predominância de textos superficiais faz que com a crítica longa e aprofundada seja relegada a um papel secun-

⁵⁹ FARO, 2006, p 3

dário.⁶⁰ “Equipes menores nas redações, a redução do espaço para ensaios, entre outros fatores, contribuíram para a configuração de um segmento relativamente ausente de reflexão, centrado no serviço, na agenda, na reportagem de divulgação e no celebrismo” (ALZAMORA, SEGURA, COLIN, 2008. p 10).

Em 2001, o cantor e compositor Caetano Veloso lançou o álbum *Noites do norte* pela internet, rompendo com a tendência presente até então de lançar discos pela imprensa escrita. Para o cantor, lançar o álbum pela internet era mais interessante porque as matérias publicadas na imprensa escrita eram muito parecidas. “Uma entrevista matada, uma crítica pequenininha, escrita sem tempo, em consequência de uma combinação entre os jornais e as assessorias de imprensa” (VELOSO, 2001 in LORENZETTI, 2007, p 72).

Nesse cenário, os suplementos culturais tornam-se guias de consumo dos chamados produtos da indústria cultural, modelo adotado na década de 1980, baseado nos serviços, nos lançamentos, nas resenhas. Não mais críticas como consciência de uma obra. Não mais a colaboração persistente de intelectuais com vasta bagagem humanística. Esse jornalismo não raras vezes é exercido por profissionais de imprensa com pouco preparo (LORENZETTI, 2007, p 73).

Se as críticas longas estão rareando, as matérias chamadas de jornalismo de serviço se tornam cada vez mais populares. Esse fato pode ser relacionado à crise dos jornais impressos, que perde cada vez mais leitores para a internet. O jornalismo de serviço, que oferece informações básicas sobre o cotidiano, como o preço do ingresso do cinema ou o local da exposição, mostra-se útil para parte considerável de do público. Desse modo, seria pouco sensato desprezar o “sistema do lazer”, do qual o jornalismo de serviço faz parte.

Surgido nos Estados Unidos, o jornalismo de serviço introduziu a ideia de notas e matérias que visavam fornecer informações necessárias para o dia-a-dia das pessoas: esporte, lazer, transporte, arte, meteorologia, serviços públicos e tudo o que se possa imaginar. Atualmente, há um evidente caráter utilitário nas revistas e cadernos culturais, fortemente vinculados ao dado temporal.⁶¹

⁶⁰ PIZA, 2003, p 63

⁶¹ BUITONI, 2000, p 64

A profissionalização atual no trato da cultura não existia há algumas décadas. Antes, o jornalismo não sofria ação tão forte do mercado e dos divulgadores, não era pressionado a publicar a mais recente informação para servir ao leitor. Hoje, há a presença constante do serviço, uma atividade jornalística cuja finalidade é transmitir, de forma objetiva e clara, dados de utilidade prática ao leitor a respeito de algo que esteja acontecendo ou irá acontecer na área cultural, como endereço, valor do ingresso, horário da sessão, duração do evento etc. Parece que se tem tornado mais importante a informação de localização no tempo e no espaço (balizas importantes na sociedade urbana) do que a análise e o balanço crítico do evento ou produto em questão (VARGAS, 2004, p 4).

A informação de serviço é fundamental desde que o jornalismo existe, mas, por outro lado, “sempre houve a necessidade da voz individual, da voz de opinião. No caso das artes, essa voz se manifesta através da crítica, das resenhas e dos ensaios” (MEDINA, 2007, p 33).

É essencial que o bom jornalista cultural assuma como ponto de partida a ideia de que é preciso pensar sempre de outro modo e ver uma questão sempre pelo lado que não está sendo visto, pelo lado oposto ao do hábito cultural: “nada pior em cultura do que o hábito cultural. E o jornalismo brasileiro ainda está cheio de hábitos culturais. A cultura pode ser feita de hábitos culturais. O jornalismo cultural, não.” (COELHO, 2007, p 25).

A prática de consumo cultural é uma forma cultural que identifica ou representa um indivíduo ou grupo. O conhecimento dos consumos culturais dos diferentes grupos sociais é indispensável à política cultural, que procura mapeá-los por meio de sondagens e pesquisas. Essas pesquisas devem ser voltadas tanto para a detecção do que é relativamente estável e continuado (o idêntico) quanto para o que é menos comum de encontrar e mais difícil de obter, ou seja, daquilo que surge aos grupos como alternativo.⁶²

Apesar do jornalismo cultural praticado na atualidade ser bastante influenciado pela indústria cultural, há revistas e cadernos culturais que buscam se manter na baía, dando a agenda, mas se aprofundando em assuntos pouco pautados em outros veículos, no intuito de atender ao público mais interessado. Pode-se citar o caderno *Sabático* do jornal *Estado S. Paulo*, que substituiu o caderno *Cultura* em 2010; o caderno *Ilustris-*

⁶² COELHO, 1997, p 196

sima do jornal *Folha de S. Paulo*; o caderno *Prosa e Verso* do jornal *O Globo*; e as revistas *Serrote* e *Piauí*.

O jornalismo cultural praticado na atualidade em pouco se assemelha com o gênero surgido no final do século XVIII. Mudanças históricas, sociais e tecnológicas, bem como a crescente pressão do mercado, imputaram ao jornalismo cultural novas dinâmicas: a reportagem e o jornalismo de serviço se popularizaram, a crítica longa e aprofundada perdeu espaço, as imagens se tornaram quase obrigatórias e houve considerável ampliação dos assuntos tratados nas editoriais de jornais e nas revistas da área.

Apesar de ter ocorrido essa ampliação da pauta cultural, nota-se que o jornalismo cultural tende a desprezar o que a indústria cultural não contempla. Então assuntos muito sofisticados e que a massa de leitores tende a rejeitar, como poesia, música erudita e artes plásticas, são relegados a um segundo plano.

No caso específico das artes plásticas, elas se tornam assunto quando são exploradas pelo viés do espetáculo e da polêmica. Desse modo, as artes plásticas surgem como pauta em grandes eventos museológicos, como foi o caso da *Exposição Monet* de 1997, ou devido a desavenças entre artistas e críticos, como foi o caso dos artistas Laura Vinci e Nuno Ramos. A questão da secundarização das artes plásticas será analisada com mais profundidade no terceiro e quarto capítulos.

2. CRÍTICOS

2.1 A problematização da crítica cultural

Assim como não é possível apontar com exatidão a data do nascimento do jornalismo cultural, também não se pode apontar uma data específica para o início da crítica cultural. O que se pode afirmar é que a crítica é anterior ao jornalismo cultural e remonta aos tempos da Antiguidade, entre os séculos IV e V, quando a arte grega passou por um período de excepcional fecundidade: os artistas podiam escolher entre a renovação dos temas, a virtuosidade e o exagero.

Nesse primeiro momento, o principal critério adotado pelos escritores que faziam crítica de arte era o da semelhança, uma vez que a arte grega tinha como objetivo imitar a realidade.⁶³ Esse princípio de imitação foi favorecido por progressos da técnica, como a pintura a óleo e a perspectiva, sendo almejado por parte do público e dos críticos até quase o final do século XIX.⁶⁴

Mesmo nos tempos modernos, quando a maioria dos artistas e críticos já abandonou a teoria da arte como representação de uma realidade exterior em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, o elemento primordial da teoria mimética persiste. Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo do retrato, da representação (arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (arte como afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar. O conteúdo pode ter mudado. Agora pode ser menos figurativo, menos lucidamente realista (SONTAG, 1966, p 12).

Os críticos e artistas renunciaram ao critério de semelhança com a realidade, proposto pela teoria mimética⁶⁵, quando a fotografia popularizou-se como produto de consumo a partir de 1888, com a abertura da empresa Kodak. “Com a invenção da fo-

⁶³ RICHARD, 1989, p 7

⁶⁴ RICHARD, 1989, p 9

⁶⁵ A teoria mimética, dos filósofos gregos, propunha a arte como mimese, como imitação da realidade. De acordo com essa teoria, uma obra só pode ser considerada arte se fosse imitação ou representação da realidade.

tografia, a exigência do critério de imitação da realidade é deixada de lado e, a partir de então, os artistas têm maior liberdade na criação de suas obras. Os impressionistas, por exemplo, podem pintar em pura especulação” (AMARAL, 1984, p 4).

Com o passar do tempo, a industrialização e a consequente urbanização fizeram com que o ensaísmo e a crítica cultural se tornassem influentes nos países europeus. Nesse primeiro momento, o jornalismo cultural era fundamentalmente de opinião, ou seja, a presença de críticas era massiva na imprensa e as reportagens, que hoje se fazem presentes nos cadernos culturais, eram praticamente inexistentes.

O jornalismo dos séculos XVIII e XIX era fundamentalmente de opinião: disputas políticas, polêmicas, artigos filosóficos, acadêmicos, críticos de arte. O critério de atualidade, de acontecimento, era mais rarefeito. O texto analítico, dissertativo, predominava. A crítica que acompanhava óperas, concertos e peças de teatro representava os laços mais estreitos com os eventos do passado imediato. A noção contemporânea de notícia e de reportagem ainda não haviam se estruturado (BUITONI, 2000, p 59).

A crítica cultural era parte fundamental do jornalismo europeu dos séculos XVIII e XIX, quando a crítica surgiu como uma necessidade de traduzir a arte a um público que começava a pensar as relações sociais. Enquanto a população urbana passava a ter mais acesso às produções culturais, o papel de explicar o “sentido” do que estava sendo produzido a esse novo público consumidor caberia ao crítico cultural.

No século XVIII, teatros, salas de concerto e museus começaram a se espalhar pelas cidades europeias, congregando pessoas e difundindo arte e cultura. Aumenta a apreciação leiga sobre as artes e a crítica aparece como prolongamento das conversações desenvolvidas por aristocratas e intelectuais franceses. As funções culturais das cortes estavam sendo transferidas para as cidades. Revistas impressas são editadas para divulgarem a crítica originada nos salões (BUI-
TONI, 2000, p 59).

No século XVIII, a crítica cultural era a voz do gosto burguês médio, era um texto quase impessoal, baseado na decência e nas regras clássicas. Décadas depois, no final do século XIX, a crítica era majoritariamente impressionista, ou seja, o mais subjetiva possível. Poderia ser definida como “o passeio de uma alma entre belas obras”, na

formulação de Anatole France⁶⁶. Já no século XX a crítica tentou apresentar cientificidade, mais análise e interpretação e menos julgamento e valoração.

Caberia ao crítico cultural a mediação entre público e produção artística, fazendo com que os consumidores de arte percebessem detalhes e significados da obra que passariam despercebidos sem o texto crítico. Sendo assim, ao contribuir para a compreensão dos códigos artísticos, a crítica cultural seria “o lugar em que devem convergir sensibilidade e pensamento, onde se pode e deve educar o olhar, excitar a curiosidade, interrogar os sentidos” (GUARDINI, 2000 in VASCONCELOS, 2000, p 15).

O texto crítico nunca deixou, de Diderot aos nossos contemporâneos, de se colocar na posição de mediação, tornada necessária em razão de uma arte cujos códigos estão constantemente em ruptura com relação ao estado atual do gosto, isto é, às capacidades espontâneas de compreensão normalmente existente nos públicos (LEENHARDT, 2000, p 22).

A mediação feita pelo crítico cultural pode ser determinante na relação entre o público e os bens simbólicos. Muitas vezes, será apenas por meio daquela situação de leitura que um sujeito terá acesso mínimo e parcial a uma determinada obra de arte ou a certas experiências artísticas.⁶⁷ Desse modo, a crítica cultural só poderia cumprir sua função se for capaz de explicar as relações da obra com a linguagem e com a história e, ao mesmo tempo, preencher o estado de espera do leitor e potencial espectador.⁶⁸

O critério de semelhança, tão primordial para a crítica de arte da antiguidade, ainda orienta o julgamento do público comum, mas não é primordial para a crítica praticada atualmente. “Não se pede mais aos pintores uma exatidão literal, mas uma criação original e expressiva, não uma cópia do real, mas uma obra pessoal” (RICHARD, 1989, p 13).

Para Richard (1989), a crítica de arte pode ser dividida em grupos, de acordo com o mecanismo de julgamento utilizado pelos críticos. Desde modo, a crítica de arte poderia ser classificada como acadêmica, ideológica, ou subjetiva, por exemplo. Tais

⁶⁶ Anatole France (1844-194) foi um poeta francês que apoiou Émile Zola no caso Dreyfus, que será mencionado mais adiante neste trabalho. No dia seguinte à publicação do "J'accuse", France assinou a petição que pedia a revisão do processo.

⁶⁷ ALZAMORA, SEGURA, COLIN, 2008, p 6

⁶⁸ TEIXEIRA, 2006, p 148.

arranjos não são o objeto de estudo desse trabalho, portanto, serão apresentados de maneira breve.

A crítica acadêmica é a normatização da análise da obra de arte. As avaliações realizadas dentro da Academia seriam registradas a fim de que estas se tornassem preceitos positivos, regras para os artistas, assim como há regulamentos para os mercados de tecidos.⁶⁹

A crítica ideológica estaria sempre a serviço da moral, de uma religião ou de uma doutrina político-social. No caso das religiões, que frequentemente utilizaram a arte para a difusão de seus dogmas, a crítica ideológica poderia servir como um meio de reafirmar o sentido religioso expresso na arte, ou seja, essa crítica retraduz o trabalho do pintor: é a versão a partir do tema.⁷⁰

Já o critério para a crítica subjetiva seria pessoal: o estilo de um artista ou o gosto de um colecionador procede somente de uma escolha subjetiva, embora os estilos de época ou a moda possam influenciá-los. Esse critério dá origem a “críticas muito diversas quanto à inspiração e à expressão, e que só têm em comum sua sinceridade e sua convicção” (RICHARD, 1989, p 50).

Ao longo das últimas décadas, a disputa por público fez com que o jornalismo cultural passasse por um processo de homogeneização. A exigência pela presença de atualidade nos cadernos culturais fez com que a reportagem e as notas ganhassem mais importância, enquanto a crítica perdeu espaço nas revistas e jornais especializados.

É muito comum o tema de que não há mais crítica nos jornais brasileiros, de que antigas instituições, como o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* ou os rodapés literários, ou o *Folhetim*, sumiram sem deixar substitutos à altura. [...] Lamenta-se o fim da crítica, mas nada sempre foi tão criticado e lamentado, quando existia, do que a própria crítica (COELHO, 2000, p 83).

Para Teixeira Coelho (2007), a crítica só deveria perder espaço no jornalismo cultural quando toda sociedade tivesse um nível cultural minimamente satisfatório, o que não é o caso do Brasil. Para o autor, a redução de espaço para a crítica dentro do

⁶⁹ RICHARD, 1989, p 50

⁷⁰ RICHARD, 1989, p 42

jornalismo cultural é nítida, porém, a justificativa de que não há público-leitor para assuntos referentes à cultura, na realidade, esconde a falta de empreendedorismo no jornalismo brasileiro.

Essa redução (da presença do crítico) mostra que o processo de embrutecimento cultural no Brasil tem sido muito claro nos últimos 20 anos. [...] Há alguns anos, o espaço mínimo para uma crítica era de quatro, cinco laudas, 100 linhas. Hoje em dia pede-se uma crítica com 2.400 caracteres, ou seja, duas laudas, quarenta linhas, para se falar de uma exposição de arte com curador importante. É muito pouco. É clara a diminuição do espaço para a reflexão sobre cultura. De maneira geral, há uma presunção tola nos meios de comunicação do Brasil, a de que o brasileiro não se interessa por esses assuntos, de que não há tempo para leitura e que, portanto, deve-se reduzir os textos. [...] A resposta por parte dos empresários do jornalismo é uma só: “Não há público para isso”. Vejo aí uma falta de espírito empreendedor muito grande. (TEIXEIRA, 2007, p 28).

Alguns fatores podem explicar a redução do espaço da crítica na grande imprensa, são eles: a disputa por público, que faz com que haja certa homogeneização na grande imprensa, tornando assuntos da indústria cultural prioridade; a nova ordem do jornalismo cultural, que introduziu o critério de objetividade e de atualidade; o advento da internet, que possibilitou a formação de grupos de discussão sobre assuntos bastante específicos em sites e blogs, fazendo com que leitores mais exigentes migrassem para veículos online; a informatização, que impôs um ritmo veloz às redações, diminuindo o prazo para uma reflexão crítica mais aprofundada.

Nos anos 1980, a informatização e a ditadura dos prazos industriais de fechamento aceleraram o ritmo do trabalho, e as metas não eram cumpridas sem sacrifícios: “de um lado, os jornalistas sobrecarregados de tensões, de outro, o produto que chega aos leitores, com qualidade inferior desde a apuração à qualidade do texto” (LORENZETTI, 2007, p 77).

Com a diminuição do espaço da crítica dentro dos veículos especializados em cultura, os críticos perderam a importância que tinham no processo de legitimação da produção artística. Hoje, para um artista parece importar mais se inserir numa rede de relações composta de curadores, *marchands* e galeristas do que obter reconhecimento público.⁷¹

⁷¹ TRIGO, 2007b, p 2

Cada vez mais a imprensa diária se pauta por eventos que têm grande apelo junto ao público. A cobertura extensiva de determinados assuntos, como o cinema americano, pode ser relacionado com o desprestígio da crítica em geral. É possível enumerar dois aspectos que agravam essa situação: o desentendimento entre crítica e público e a distinção de o que notícia e o que é opinião.⁷²

Como sempre houve um desentendimento entre crítica e público, aparentemente se optou por consagrar essa divisão nas próprias páginas do jornal. Assim, algo como “o interesse do público” é atendido nas entrevistas com os autores, nas matérias sobre como foi a filmagem, etc., enquanto “a voz da crítica”, o espaço dos ranzinzas, fica segregado em um quadrinho (COELHO, 2000, p 89).

Essa divisão reproduz nos cadernos culturais a mesma política que há muito tempo é seguida nas outras seções do jornal: distinguir com clareza o que é notícia e o que é opinião. Portanto, a partir dos anos 1960, os cadernos culturais passam a ter a “notícia neutra e atual”, que é diferente da “crítica opinativa”.⁷³

A exigência de atualidade nos cadernos culturais gera uma distorção, pois muitas vezes simplesmente não há o que se noticiar. O resultado é que assuntos como lançamentos de filmes viram “notícia” e são abordados até a exaustão. Esse tipo de abordagem segue uma lógica mercadológica, que tenta consagrar o filme, o livro ou o CD, por exemplo, como sucesso da temporada, numa tentativa de provar que é justo ocupar grande espaço no jornal com aquele assunto. Nesse momento outra distorção é gerada: a ausência de subjetividade no caderno faz com que a opinião vire grife.

A subjetividade do crítico se apresenta como um contraponto à influência do mercado, esse arbítrio e essa superabundância de opiniões do crítico se apresenta como contraponto à ausência de opiniões do caderno, do jornal. O que acontece então? A subjetividade vira mercadoria. A opinião vira grife. [...] A afirmação de um ponto de vista subjetivo se torna objeto, opinião coisificada, gesticulação, embalagem (COELHO, 2000, p 92).

O uso da crítica cultural para transformar opinião em grife, ou seja, para “fazer gênero”, é uma estratégia cada vez mais utilizada no jornalismo cultural brasileiro. “A rigor, a genealogia desse “fazer gênero” remonta a uma prática habitual na imprensa

⁷² COELHO, 2000, p 90

⁷³ BUITONI, 2000, p 64

panfletária francesa do século XVIII, quando os jornais privilegiavam as versões e os adjetivos em prejuízo dos fatos ocorridos” (MORAES, 2007, p 92).

O perfil do crítico que faz gênero é o do polemista, o do jornalista que chega à condição de articulista pela insistência em produzir comentários em que a fidelidade aos fatos é menos importante do que achar um ângulo de abordagem original do assunto, capaz de provocar uma avalanche de e-mails e cartas à redação, indignadas ou de apoio, a esses comentários.⁷⁴

A lógica (do crítico que faz gênero) é simples e eficaz, embora cínica: quanto mais reclamações, quanto mais comentários de apoio ou discordância um texto “de gênero” provocar, maiores as chances de seu autor demonstrar ao seu editor ou aos donos da publicação que tem ibope, que tem cacife, que tem público (MORAES, 2007, p 93).

No artigo *Sensibilidade Crítica*, Angélica de Moraes (2007) cita o crítico Paulo Francis como um criador de polêmica. Para justificar essa opinião, Moraes cita um comentário de Paulo Francis que colocava em cheque o talento de Cildo Meireles, um dos artistas brasileiros mais importantes no cenário artístico internacional.

Paulo Francis chegou a dizer que os artistas plásticos brasileiros que têm prestígio no exterior são todos “uns aproveitadores cevados pelo Itamaraty”. Ou seja: que só expõem no exterior porque o governo brasileiro paga a conta. Francis apontou um desses supostos aproveitadores: Cildo Meireles. Ora, sabemos que essas afirmações são infundadas e ofensivas à qualidade da arte brasileira, que tem presença cada vez maior não só no circuito cultural das grandes mostras de arte como no próprio mercado de arte internacional. Quanto a Cildo, é flagrante a indução a polêmica. [...] Essa acusação a Cildo Meireles foi repetida inúmeras vezes por Francis, em sua coluna, o que, claro, despertava uma enxurrada de cartas. Muitas, aliás, escandalizadas com o pretenso favorecimento oficial ao artista. Cildo, no entanto, nunca caiu nessa armadilha de Francis. Nunca polemizou com ele. (MORAES, 2007, p 93).

Para Moraes (2007), é inconcebível questionar o reconhecimento de Cildo Meireles, que tem visibilidade em espaços culturais e galerias importantes nos Estados Unidos e Europa desde os anos 1970, “por méritos próprios”. Em 1970, Cildo participou da mostra *Inovations* no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que reuniu os artistas mais representativos de uma nova estética, voltada para a experimentação radical

⁷⁴ MORAES, 2007, p 92

de meios. Moraes defende que o MoMA não é “sensível a propinas, nem que o Ministério das Relações Exteriores do Brasil tenha entre suas funções tentar cometer ingerências em museus estrangeiros” (MORAES, 2007, p 93).

O principal objetivo da crítica cultural deveria ser a de ajudar o público a entender a obra, uma vez que a crítica “só é válida quando exercida para esclarecer as intenções e os objetivos poéticos da obra e não como mero pretexto para lustrar o próprio ego ou garantir o emprego” (MORAES, 2007, p 94).

A imagem do crítico cultural mudou ao longo dos anos. Durante os primórdios do jornalismo os críticos dispunham de prestígio, hoje, não raro, o crítico cultural tem uma imagem ruim perante o público. “Para muitos, com efeito, e os artistas às vezes se encontram entre eles, a crítica é uma atividade parasita” (LEENHARDT, 2000, p 19). Parte do público vê o crítico como um criador frustrado, que aponta erros que ele mesmo cometeria se estivesse no lugar do ouro. É chato e ressentido. No máximo, o crítico deveria servir como um espectador bem-informado, que não opina, apenas apresenta uma obra ao leitor.⁷⁵

Alguns autores são mais radicais ao tratar da questão da imagem do crítico. Marcelo Coelho (2000) afirma que mesmo durante as primeiras décadas do jornalismo “os críticos, em geral, nunca tiveram uma imagem muito boa. Seus erros são célebres, e seus acertos, muitas vezes, se dissolvem no consenso geral” (COELHO, 2000, p 83).

Possivelmente, a imagem negativa que muitas vezes paira sobre a figura do crítico cultural no Brasil deva-se ao fato de que ataques pessoais ao artista ou escritor, frequentes na mídia especializada, não são bem vistos pelo público. Esses ataques geram a impressão de antipatia:

Pecado comum entre jornalistas culturais é o de generalizar demais e atacar a pessoa em vez da obra. [...] Daí outra imagem ruim do jornalista cultural, a de ser antipático. A *Ilustrada*, da *Folha*, foi uma das principais causadoras disso, ao dar corda demais para a polêmica fácil, para um tipo de crítico- jovem ou não, não importa- que gosta de zombar da maneira como um artista se veste ou fala em vez de se concentrar no que ele faz. (PIZA, 2003, p 89)

⁷⁵ PIZA, 2003, p 77

Muitos jornalistas que trabalham na área cultural padecem do deslumbramento ou do vedetismo que atingem o artista. “Como eles próprios gostariam de ser olímpicos das artes, destilam um veneno vingativo nos juízos de valor com que avaliam os artistas, principalmente os de sua vizinhança” (MEDINA, 2007, p 34).

Não existe receita infalível que defina como um profissional exemplar deve agir, mas algumas características de uma boa crítica podem ser apontadas. Para Sontag (1966), a transparência é um dos fatores mais importantes no texto crítico, mais importante até mesmo que a função de “tradução” do significado da obra de arte:

[...] Igualmente valiosa é a crítica que fornece uma descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte. Isso parece ainda mais difícil do que a análise formal. [...] A transparência é o valor mais alto e mais libertador da arte- e da crítica- hoje. Transparência significa luminosidade da coisa em si, das coisas que são como são. [...] A função da crítica deveria ser mostrar como é que é, até mesmo o que é que é, e não mostrar o que significa (SONTAG, 1966, p 22).

Piza (2003) lista alguns requisitos necessários para o bom crítico, que deve ter boa formação cultural, não deve fazer ataques pessoais ou sucumbir ao vedetismo, deve tentar compreender a obra antes de sedimentar as ideias e chegar a uma avaliação. O leitor, além do próprio artista, quer essa reação.⁷⁶

Para Leenhardt (2000), três funções devem ser encontradas na crítica de arte: a linguagem da emoção, a pedagogia da sensibilidade e a validade universal da escrita. A primeira função, a linguagem da emoção, representa a capacidade do crítico em reformular a emoção do artista numa linguagem parcial e subjetiva, para se aproximar da subjetividade do artista. Somente através da linguagem subjetiva se pode ter acesso à sensibilidade mal exercida do público, que não sabe como apreciar obras de arte.⁷⁷

Se os públicos são relativamente cegos ao que se passa no quadro, é porque sua experiência cotidiana não lhes dá senão raramente a oportunidade de prestar atenção nas diferenças em que reside todo o interesse do quadro. Aprendemos a ler e a escrever, não a olhar (LEENHARDT, 2000, p 20).

⁷⁶ PIZA, 2003, p 89

⁷⁷ LEENHARDT, 2000, p 20

O crítico de arte sabe, ou deveria saber, apreciar uma cor, uma intensidade, uma tonalidade, uma linha em um quadro e deveria ser capaz de achar um significado na obra e comunica-lo na linguagem verbal. Assim transcrito, o efeito plástico é traduzido para aquele que não está acostumado com ele e o texto crítico funciona como uma pedagogia da sensibilidade.⁷⁸

A última função é a validade universal da escrita, que deve ser ao mesmo tempo descritiva, poética e metafísica para descrever as sensações provocadas por um objeto e convertê-las em um conceito. Dessa maneira, quando cumpridas essas três funções da crítica de arte, na prática, seria impossível uma descrição absoluta ou puramente objetiva, pois a imaginação do crítico deve atribuir um significado mais vasto ao objeto de seu discurso, seja um quadro, uma instalação ou uma fotografia, por exemplo.

É fundamental o conhecimento das fontes, a pesquisa, a comparação dos contextos, para se construir um fazer crítico, não apenas baseado na impressão. O que também é uma forma de se evitar a crítica prescritiva e superficial, que se limita a classificar filmes, livros ou obras de arte em bom ou ruim e que acaba por assegurar o poder da agenda junto aos cadernos de cultura.⁷⁹

2.2 Críticos europeus e americanos

Samuel Johnson, William Hazlitt, John Ruskin e Sainte-Beuve são alguns nomes de destaque dos primórdios do jornalismo cultural europeu. Existem inúmeros outros críticos que contribuíram para o fortalecimento do gênero, porém, não seria possível apresentar com profundidade a carreira de todos os críticos devido à limitação de espaço e de tempo. Ao longo deste subcapítulo serão abordados os nomes dos críticos culturais mais célebres, respeitando o critério de relevância, sem que isso signifique desconsideração com o trabalho dos críticos não mencionados.

⁷⁸ LEENHARDT, 2000, p 20

⁷⁹ PIRES, 2007, p 31

O inglês Samuel Johnson (1709-1784), conhecido como Dr. Johnson, é tido como o pai de todos os críticos europeus, americanos ou brasileiros. O trabalho de Dr. Johnson engloba resenhas da prosa e poesia de seus contemporâneos, ensaios sobre Shakespeare, estudos sobre a língua inglesa, além de romances como *Rasselas*. As reflexões de Dr. Johnson sobre “todos os assuntos à maneira de um Montaigne transferido do castelo para a taverna fizeram dele o homem de letras mais lido e temido de seu tempo” (PIZA, 2003, p 13).

Outros ingleses que, ao lado de Dr. Johnson, foram os árbitros de toda uma geração foram William Hazlitt (1778-1830) e John Ruskin (1819-1900). No final do século XVII, Hazlitt fazia reavaliações de vários clássicos como Shakespeare e guiava os argumentos para qualificar o trabalho de novos criadores. Já o foco do trabalho de Ruskin era a arte e suas críticas.⁸⁰

Com relação a outro país europeu, a França, um nome de destaque foi o de Sainte-Beuve (1804-1869), considerado o papa da crítica oitocentista. Com Sainte-Beuve “o jornalista cultural ganhou status: ele podia desenvolver uma carreira exclusivamente como crítico e articulista, independente de academias ou de uma obra ficcional; a tarefa tinha sua própria dignidade” (PIZA, 2003, p 15).

O principal seguidor de Saint-Beuve foi o poeta Charles Baudelaire (1821-1867), que resenhava salões de pintura nos anos 1840. Com Baudelaire, a crítica de artes plásticas se colocou como mediadora entre os artistas e o público, qualificado na época como burguês.⁸¹

O francês Émile Zola (1840-1902) e o irlandês George Bernard Shaw (1856-1950) eram romancistas que também atuavam como críticos de arte e de literatura. Émile Zola ganhou notoriedade ao se envolver no Caso Dreyfus⁸². Zola saiu em defesa do acusado numa carta aberta ao presidente da França sob o título *J'accuse*, “eu acuso” em português. Zola foi preso e multado, mas o caso foi revisto e a inocência do tenente Dreyfus foi comprovada. No mesmo período o irlandês Shaw brilhava em Londres com sua co-

⁸⁰ PIZA, 2003, p 14

⁸¹ LEENHARDT, 2000, p 20

⁸² Ocorrido na França em 1894, o caso Dreyfus foi um escândalo político que se centrava na condenação por alta traição de Alfred Dreyfus, um oficial de artilharia do exército francês de origem judaica. O acusado, que era inocente, sofreu um processo fraudulento conduzido a portas fechadas. A farsa foi acobertada por uma onda de nacionalismo e xenofobia que invadiu a Europa no final do século XIX.

luna semanal intitulada “G.B.S.”. A coluna que misturava polêmica política, observação social e análise estética tinha repercussão em toda Inglaterra, até mesmo em outros países, como os Estados Unidos.⁸³

Outro irlandês que sacudiu Londres como dramaturgo, celebridade e crítico foi Oscar Wilde (1854-1900). Wilde era defensor da tese exposta em *O crítico como artista* de que a crítica cultural em si era uma forma de arte, autônoma em relação às outras artes.

Os críticos só ganhariam espaço nos Estados Unidos no século XIX, mais especificamente no período pré-Guerra Civil (1861-1865). A maior figura da crítica americana foi o escritor Edgar Allan Poe (1809-1849). Hoje famoso por seus contos de mistério, Poe só era reconhecido em seu país como crítico e ensaísta. O sustento do americano vinha de sua produção para as revistas e jornais que se multiplicavam com o desenvolvimento industrial acelerado do norte do país. Curiosamente, Poe seria mais respeitado como escritor na França do que nos Estados Unidos, em parte graças à crítica positiva que Charles Baudelaire destinava aos livros de Poe.⁸⁴

Na segunda metade do século XIX, os críticos americanos se multiplicaram à medida que o país crescia e sua cultura se solidificava. Um grande ensaísta e articulista que brilhou nos jornais de Nova York, como o *New York Tribune*, foi o romancista Henry James (1843-1916). De Paris e Londres, James enviava resenhas literárias e narrativas de viagens que marcavam época. Seu ensaio *A arte da ficção*, publicado pela *Longman's Magazine* em 1884, foi definitivo ao defender o romance como criação intelectual e criticar as histórias sentimentais escritas para o sucesso popular.⁸⁵

Um dos críticos de arte mais importantes do século XX é o norte americano Clement Greenberg (1909-1994), que foi editor da revista *Commentary*⁸⁶ durante treze anos. A maior parte das críticas de Greenberg era direcionada à arte modernista.

Em geral, os textos de Greenberg eram curtos, diretos e evitavam torneio verbal, metáforas e descrições poéticas. Para Naves (2007), só quem conviveu com Greenberg

⁸³ PIZA, 2003, p 17

⁸⁴ PIZA, 2003, p 16

⁸⁵ Idem

⁸⁶ *Commentary* é uma revista americana mensal lançada em 1945 que cobre diversos assuntos, entre eles cultura e literatura.

sabe a dimensão da importância de sua figura, pois “não se tratava apenas de ter o olho afiado e saber converter adequadamente suas avaliações em argumento. Era preciso ter a coragem de emitir seus juízos com franqueza, e isso num ambiente em que as relações pessoais ainda tinham o seu peso” (NAVES, 2007, p 149).

Com poucas exceções, a maioria dos textos de Greenberg era direcionada aos melhores trabalhos artísticos de sua época. Apesar disso, Greenberg praticamente desconsiderou o minimalismo e a *pop art*, mesmo quando os dois movimentos ganharam força ao longo da década de 1960. Preocupado em formar um verdadeiro meio cultural no campo das artes plásticas americanas, Greenberg não chegou a formular uma teoria propriamente original da arte moderna: seus textos sintetizavam formulações de outros autores e artistas.⁸⁷

2.3 Críticos brasileiros

No Brasil, a figura do crítico cultural se tornou conhecida no século XIX através dos nomes de escritores como Machado de Assis (1839-1908) e José Veríssimo (1857-1916). Dadas às dificuldades de viver exclusivamente de literatura no Brasil, o que persiste até hoje, muitos escritores passaram pelo jornalismo e pela crítica nesse período.⁸⁸

A dificuldade dos escritores para publicar seus trabalhos entre o final do século XIX e início do XX era associada à pequena faixa de público consumidor no Brasil da época. Desse modo, “os homens de letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível” (SODRÉ, 1977, p 334).

Nesse sentido, é expressivo o depoimento de José do Patrocínio Filho (1853-1905), jornalista e ativista político que se destacou como uma das figuras mais impor-

⁸⁷ NAVES, 2007, p 150

⁸⁸ PIZA, 2003, p 32

tantes do movimento Abolicionista e Republicano no país. Em 1922, ao prefaciар as crônicas de seu companheiro Orestes Barbosa, ele observou que no Brasil é impossível ser apenas poeta: “Começa-se no jornalismo, depois se cai na burocracia e, no melhor dos casos, acaba-se amanuense⁸⁹. A falência do escritor é um fato” (PATROCÍNIO FILHO, 1922 in VELLOSO, 1996, p 46).

Na década de 1950 ocorreu o auge dos suplementos literários, principalmente no Rio de Janeiro, onde havia uma tradição do jornalismo literário e onde uma variedade considerável de artigos, poemas, crônicas, ensaios e contos eram publicados nos jornais. Nesse momento a presença de escritores nas redações ainda era frequente. Através da imprensa, os intelectuais conseguiam certa exposição pública: a escrita em jornais era não só uma oportunidade de manifestação e divulgação de ideias, como também uma forma de legitimação intelectual.⁹⁰

De fato, eram poucos os intelectuais que podiam viver exclusivamente da publicação de seus escritos. Até a primeira metade do século XX, era muito comum o escritor, assim como o jornalista, ter um emprego público, que juntamente com a publicação em dois ou três jornais garantia-lhes o sustento. Os cadernos culturais e suplementos literários foram um meio importante de sobrevivência de escritores como Saldanha Coelho, Ferreira Gullar, Oswald de Andrade, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e Cyro dos Anjos.⁹¹

Embora fosse obrigada a evitar excesso de jargões e citações, a crítica logo ganhou importância na grande imprensa brasileira, justamente por ser rápida e provocativa. O auge da crítica em jornal acontece nos anos 1940. Entre 1940 e 1960 surgem os cadernos e suplementos culturais, como o *Quarto Caderno* (Correio da Manhã), o *Suplemento Literário* (O Estado de S. Paulo) e o *Caderno B* (Jornal do Brasil), além das revistas *Senhor*, *Diners* e *O Pasquim*, que se consolidaram através dos nomes de Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Décio de Almeida Prado e Paulo Francis.⁹²

Um nome de grande destaque no jornalismo cultural brasileiro moderno é o de Álvaro Lins (1912-1970). Lins foi o redator-chefe do jornal *Correio da Manhã* entre 1940

⁸⁹ Pessoa responsável por copiar textos ou documentos à mão.

⁹⁰ ABREU, 1996, p 18.

⁹¹ ABREU, 1996, p 27

⁹² PIZA, 2003, p 28

e 1956 e deu vida à chamada crítica “impressionista”: o crítico descreve em primeira pessoa suas impressões, mas com um padrão de exigência e argumentação livre das forças do compadrio e da conveniência.⁹³

Outro jornalista saído do *Correio da Manhã*, cujo forte era opinião, foi Otto Maria Carpeaux (1900-1978), que também escrevia nos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Carpeaux, que foi ainda mais rigoroso que Lins, era um mestre do ensaio curto e da resenha ensaística, que inicia o leitor no conhecimento da obra e promove uma discussão com originalidade e profundidade.⁹⁴

Um importante nome da crítica cultural com foco nas artes plásticas foi o pernambucano Mário Pedrosa (1900-1981). Em 1937, com o golpe de Estado e a instauração do Estado Novo (1937-1945), Pedrosa é exilado e permanece em Paris entre 1937 e 1938. Nesse ano, transfere-se para Nova York onde trabalha no MoMA e colabora ativamente em revistas de cultura, política e arte. Em 1940 volta clandestinamente ao Brasil, onde é novamente preso e deportado para os Estados Unidos. Em 1942, por ocasião da inauguração dos painéis de Candido Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington D.C., Pedrosa publica um estudo sobre o pintor brasileiro.⁹⁵

Com o fim da II Guerra Mundial, em 1945, Pedrosa retorna ao Brasil, onde participa da luta pela derrubada da ditadura Vargas e torna-se colaborador do jornal *Correio da Manhã*, escrevendo na seção de artes plásticas até 1951. No fim da década de 1950 foi crítico do *Jornal do Brasil*. Pedrosa, que participava tanto do plano cultural como político, foi um dos primeiros críticos a se preocupar com o papel social da arte. Para Pedrosa, a arte deveria exercer um papel revolucionário, com participação em lutas sociais.

Antes de Pedrosa, a crítica de arte no Brasil se caracterizava por seu cunho descritivo, ou por uma retórica rançosa, ou era constituída de blagues afrancesadas, ou ainda, vinculada ao colonismo social e à literatura, sendo em geral exercida por jornalistas, poetas e escritores sem maior preocupação do fenômeno artístico (AMARAL, 1984, p 38).

⁹³ PIZA, 2003, p 35

⁹⁴ Idem

⁹⁵ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

Nas décadas de 1950 e 1960 foi colaborador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Em 1961, Pedrosa foi escolhido secretário-geral da IV Bienal de São Paulo e foi nomeado diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Entre 1979 e 1980 é consultor da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente. Refugiado político durante a ditadura militar, exila-se em 1971. Pedrosa dirige o *Museu de la Solidariedad* em Santiago, Chile, no início da década de 1970, onde constitui um acervo com doações de artistas de vários países.⁹⁶

Pedrosa era defensor de que a arte e a política são as duas formas mais elevadas da expressão humana e que a única postura que se pode ter diante delas é a do engajamento militante e crítico como homem.⁹⁷

Outro crítico de destaque é Paulo Francis (1930-1997), que começou a carreira como crítico de teatro no *Diário Carioca* em 1957. Francis propunha um teatro com mais atores nacionais e mais profissionalismo, rompendo com os eufemismos da crítica. Depois de sete anos como crítico regular, Francis passou a abordar mais assuntos dentro do jornalismo cultural e também passou a escrever sobre política, tornando-se estrela do *Última Hora* (1962-64) com a coluna *Paulo Francis Informa e Comenta*. Na década de 1960, Francis participou das revistas mensais *Senhor* e *Diners*.

Em 1969, Francis participa do tabloide semanário de humor, política e cultura intitulado *O Pasquim*. A publicação, que também contava com os nomes de Millôr Fernandes, Jaguar, Ziraldo e Sergio Augusto, modernizou a linguagem do jornalismo da época, tornando-a mais coloquial e personalista. Nos anos 1980, Francis escreveu colunas para a *Ilustrada* e o *Caderno 2*.⁹⁸

⁹⁶ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

⁹⁷ AMARAL, 1984, p 38

⁹⁸ PIZA, 2003, p 38

2.4 Os enganos da crítica

Ao longo desse subcapítulo serão abordados alguns textos críticos que hoje são considerados “grandes erros” da crítica cultural. Serão classificadas como erradas aquelas opiniões que, no atual contexto, se chocam com a experiência da maioria dos ouvintes. O que se busca não é condenar um crítico do passado pelos enganos de julgamento, mas expor manifestações que hoje são quase incompreensíveis.

Como visto anteriormente, nos primórdios do jornalismo cultural, o crítico era uma figura de prestígio. Atualmente, há certa desconfiança do público com relação aos críticos culturais. Os erros de julgamento podem agravar essa visão negativa que paira sobre a crítica. Especialmente numa época de adulação do público, o crítico pode ser visto como uma figura antipática.

Dentre os casos célebres de enganos da crítica está o de Sainte-Beuve com relação ao poeta Baudelaire, o de Samuel Johnson com relação a *Macbeth* de Shakespeare e, para não deixar de citar um exemplo brasileiro, o de Monteiro Lobato com relação à pintora Anita Malfatti.

Cabe lembrar a abordagem desse assunto não visa diminuir a autoridade dos críticos que serão citados, pois se sabe que a incapacidade de apreciar uma obra genial não é privilégio dos críticos culturais: o público e os próprios artistas cometem esses mesmos erros.⁹⁹

Os próprios gênios, os grandes artistas frequentemente não se entendem. Tolstói detestava Wagner. Virginia Woolf, que estava afinal tão próxima de James Joyce, não gostou de *Ulisses*... Em um livro chamado *Rotten Review and Rejections*, o número de erros de avaliação feitos por artistas é tão grande quanto o dos erros feitos por críticos profissionais. [...] Se há alguém que erre mais do que os críticos, é certamente o público. Se pensarmos nos sucessos literários de cem anos atrás, nos sucessos teatrais de cinquenta anos atrás, nos sucessos musicais de quarenta anos atrás, a lista de nulidades aplaudidas, e hoje totalmente esquecidas, seria imensamente maior do que aquilo que sobreviveu. (COELHO, 2000, p 87)

⁹⁹ COELHO, 2000, p 86

Por mais que aconteçam erros de julgamento, isso não significa que os críticos culturais não dominem o assunto sobre o qual escrevem. Os erros podem ocorrer justamente porque os críticos entendiam demais sobre a obra e porque “estavam tão imbuídos das regras vigentes que não podiam entender o que ultrapassava essas regras” (COELHO, 2000, p 86). Esse argumento poderia explicar o fato de que a maioria dos chamados erros da crítica foram dirigidos a artistas de vanguarda que rompiam com a estética vigente. Ou seja, haveria uma incompreensão do crítico tradicional frente aos artistas que buscavam uma ruptura com determinado movimento artístico.

Considerado o maior crítico francês do século XIX, Sainte-Beuve (1804-1869), que escrevia semanalmente para as revistas literárias da época, fez pouco caso de escritores consagrados como Baudelaire, Flaubert e Balzac. Sainte-Beuve nunca escreveu um artigo sobre *As flores do mal*, livro de Baudelaire publicado na França em 1857 e que é considerado um marco da poesia moderna e simbolista.

Quando Charles Baudelaire (1821-1867) se candidatou à Academia Francesa, Sainte-Beuve fez uma menção rápida a seu nome, dizendo que “ele parece bem melhor quando a gente o conhece pessoalmente; de resto, é um candidato polido, respeitoso, fino na linguagem e clássico na forma”.¹⁰⁰

Samuel Johnson (1709-1784), maior crítico inglês do século XVIII, era um admirador de Shakespeare (1564-1616) e foi o primeiro a fazer uma edição crítica de suas peças. Porém, uma restrição que ele fez a *Macbeth* é surpreendente. Há um trecho da peça em que o personagem diz “Ah, se eu tivesse uma faca para romper as trevas da noite”. Para Samuel Johnson, a palavra “faca” era pouco nobre para a ocasião, “punhal” ou “adaga” seria mais apropriado.¹⁰¹

Para concluir essa questão, vale afirmar que os erros da crítica são desprezíveis diante do papel do crítico de enriquecer a experiência da obra, de fazer o público notar detalhes que sem o crítico passariam despercebidos.

Por fim, para ilustrar essa questão, será feita uma análise com mais profundidade o texto *Paranoia ou Mistificação*, crítica de Monteiro Lobato (1882-1948) destinada a Anita Malfatti (1889-1964). Mais uma vez, é importante esclarecer que o intuito dessa

¹⁰⁰ COELHO, 2000, p 83

¹⁰¹ COELHO, 2000, p 24

análise não é condenar o engano do crítico, mas sim apontar quais são os aspectos de uma crítica conservadora.

O artigo *Paranoia ou Mistificação?* de Monteiro Lobato era uma dura crítica a uma mostra de quadros da pintora Anita Malfatti, uma das mais importantes artistas brasileiras do século XX. Nessa mostra, Malfatti expos 53 trabalhos, entre eles estavam os quadros *A Estudante Russa* (1915), *O Homem Amarelo* (1915-1916) e *A Mulher de Cabelos Verdes* (1915-1916) (FIGURA 1).¹⁰²

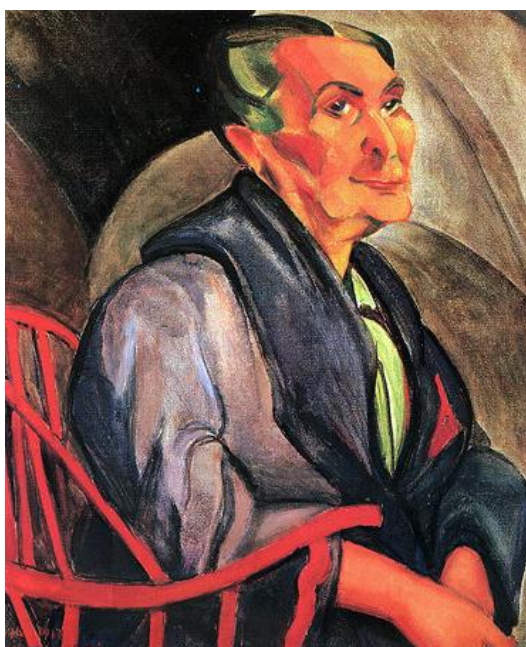


FIGURA 1- MULHER DE CABELOS VERDES
FONTE – Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

O texto *Paranoia ou Mistificação?*, de 1917, foi escrito em um período em que os nomes femininos começavam a adentrar o campo das artes plásticas, anteriormente quase que exclusivo dos homens. A análise desse caso é de especial relevância para este trabalho, pois se trata de uma crítica cultural com foco nas artes plásticas, tema central desta pesquisa.

Três aspectos básicos do pensamento antimoderno podem ser ilustrados no texto de Monteiro Lobato: o mérito de julgar uma obra nova a partir de critérios inalteráveis, já estabelecidos, anteriores e externos à própria obra; a avaliação de que vivemos um

¹⁰² Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

período de declínio, de decadência, de degeneração, de doença cultural; e a postulação de que o crítico é representante do público, que está a ser enganado pelo artista.¹⁰³

Monteiro Lobato inicia o artigo afirmando que existem apenas duas espécies de artistas, “os normais e os anormais”, e seu julgamento das obras de Malfatti resume-se a classificá-las no primeiro ou no segundo grupo. Essa adoção de critérios é clara na crítica acadêmica, pois é justamente a academia que é encarregada de manter as definições daquilo que é aceitável ou não, zelando pela imutabilidade da medida.¹⁰⁴

Pode-se comparar essa exigência de especificações técnicas de uma obra ao controle de qualidade de um produto. Apesar deste sistema facilitar a vida de um crítico, que passa a ser um “medidor” de obras, partir de uma regra geral para o objeto particular tende a não dar certo na crítica cultural, pois “se consistisse apenas na aplicação de regras, o exercício da crítica seria apenas uma questão jurídico-policial” (COELHO, 2006, p 28).

Talvez o uso de critérios inalteráveis seja o erro mais comum na crítica conservadora. Lúcia Teixeira (2006) defende que o crítico de arte deve abrir mão de regras pré-estabelecidas ao analisar uma obra de arte:

Se o crítico de arte não é capaz de se colocar diante da obra, inicialmente, como um sujeito em estado de espera, um sujeito pronto a ser preenchido de sentidos, se o crítico não compreende a necessidade de, em primeira instância, se deixar dominar pela obra, para só depois buscar compreender os mecanismos de produção de sentido, então a crítica está fadada a preencher previamente a obra dos significados que já estão dados pela experiência anterior, pelos fragmentos de discursos incorporados, pela necessidade de se adequar a determinados padrões de gosto e de julgamento em voga (TEIXEIRA, 2006, p 154).

Ou seja, o crítico de arte deveria abdicar de pensamentos pré-moldados ao entrar em contato com uma obra de arte, pois, somente desta maneira, este seria capaz de exprimir um julgamento coerente. A interpretação, baseada na teoria que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, “constitui uma violação da realidade, torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias” (SONTAG, 1966, p 19).

¹⁰³ COELHO, 2006, p 12

¹⁰⁴ COELHO, 2006, p 16

A crítica de arte conservadora tenta impor normas, critérios preestabelecidos, anteriores e externos à própria obra. Parte da arte produzida a partir do século XX, em especial a pintura moderna, pode ser compreendida como uma fuga a essa visão conservadora da arte.¹⁰⁵

A fuga da interpretação parece em particular uma característica da pintura moderna. A pintura abstrata é a tentativa de não ter nenhum conteúdo no sentido comum; como não existe nenhum conteúdo, não pode haver nenhuma interpretação. A *Pop Art* obtém, por meios opostos, o mesmo resultado; utilizando um conteúdo tão espalhafatoso, tão “é isso aí”, ela também se torna impossível de ser interpretada (SONTAG, 1966, p 19).

Desse modo, as vanguardas das artes plásticas seriam tentativas de defesa contra a “interpretação” da arte. Para Sontag (1966), outra maneira de evitar a análise conservadora seria através da realização de obras de arte cuja aparência seja tão unificada e limpa e cujo discurso seja tão direto que a obra possa ser exatamente o que é.¹⁰⁶

Retornando à análise do texto de Monteiro Lobato, no segundo parágrafo, o escritor faz referência a diversos artistas que ele considera admiráveis. A lista de nomes, que engloba artistas célebres e outros menos conhecidos, corresponde à necessidade da crítica jornalística de mostrar autoridade, indicar que o crítico está falando com conhecimento de causa.¹⁰⁷

Mais adiante, no sexto parágrafo do artigo, o escritor afirma que “todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima”. Em seguida, clama pelo realismo artístico uma vez que “as medidas de proporção e do equilíbrio na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir”. Percebe-se que Lobato defende não só a representação do real, mas também a defesa de determinadas normas que devem ser seguidas para que algo seja chamado de obra de arte. Para Marcelo Coelho (2006), esse pressuposto de imutabilidade nas representações, do “sempre foi assim, sempre soube que era assim”, é típico da mentalidade conservadora.¹⁰⁸

¹⁰⁵ SONTAG, 1966, p 19

¹⁰⁶ SONTAG, 1966, p 20

¹⁰⁷ COELHO, 2006, p 17

¹⁰⁸ COELHO, 2006, p 20

Outro traço típico da crítica conservadora é considerar essencial o que é acessório, o que é mutável em determinado gênero artístico, ou seja, erigir em princípio estético o que é regra de um gênero ou convenção de uma época. Adotando uma convenção estreita demais de seu objeto, a crítica conservadora exclui do próprio campo de visita muitas realizações legítimas.¹⁰⁹

Para Lobato (1917), a vanguarda representada por Anita Malfatti não é nova e os quadros da artista não passam de arte anormal:

Embora se deem como novos, como precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu como a paranoia e a mistificação. De há muito que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto ilógico dos cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas zabumbadas pela imprensa partidária, mas não absorvidas pelo público que compra, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura (LOBATO, 1917).

O ponto mais questionável desse argumento é o de opor-se à novidade dizendo que a novidade não é nova, recurso conhecido do pensamento conservador. Além disso, Lobato toma a arte moderna como sinal de uma doença de que os artistas modernos não se sabem acometidos. Se o artista “louco” faz um quadro monstruoso, pouco importa o que esteja querendo representar. Não se leva em consideração que talvez o próprio pintor quisesse demonstrar o quão deformado e louco é o mundo.¹¹⁰

Através de sua ocupação de escritor, Monteiro Lobato buscava criar uma identidade brasileira, prova disso seria a criação da personagem Jeca Tatu: símbolo nacionalista desprovido de idealizações românticas, cuja convicção nacionalista era voltada para uma realidade à qual as elites davam as costas. Lobato defendia a ideia de que a modernidade era o progresso, o saneamento, o acesso à educação e à cultura, não a reprodução de movimentos artísticos europeus, que ele considerava apenas modismos passageiros.¹¹¹

¹⁰⁹ COELHO, 2006, p 33

¹¹⁰ COELHO, 2006, p 37

¹¹¹ VALE, 2004, p 3

Desde sua inserção como intelectual na cena brasileira, Lobato era um crítico engajado num projeto de arte brasileira, onde qualquer manifestação, para ser vista positivamente, deveria estar imbuída por um desejo de captação do ambiente local.¹¹² O principal ponto de divergência entre a modernidade de Lobato e a dos modernistas era a forma de expressão:

Se a preocupação desses dois polos era o Brasil, sua identidade, sua nacionalidade, seu povo e sua língua, eles seguiam por caminhos distintos. Lobato era a favor de uma forma, no que tange a pintura, tradicionalista. As novas formas de expressão vindas dos emergentes artistas europeus agradavam àqueles que queriam, por meio de uma nova linguagem nas artes visuais e na literatura, fazer pensar o Brasil de um novo século, inserindo-o num mundo que valorizava cada vez mais a velocidade e a mecanização crescente (VALE, 2004, p 4).

Em *Paranoia ou Mistificação?* Lobato parece querer assumir o ponto de vista do público para quem as intenções do artista são inacessíveis:

Para defender o público que nada entende da obra moderna, muito menos de seu palavreado técnico, o crítico conservador está aferrado à sua própria incompreensão. Ou seja, na medida em que o crítico conservador não entende nada, ele se identifica com o público que nada entende (COELHO, 2006, p 51).

A aproximação do crítico conservador com o público que não entende a obra, deriva do fato de que a arte moderna muitas vezes procura explicitamente fugir do gosto vulgar, busca o difícil, o hermético, o incompreensível. A intenção de obscuridade presente tanto nas obras como nas críticas é frequente na arte erudita do século XX, pois o abuso do vocabulário técnico passa a ser instrumento de prestígio e de exclusão social. “São incontáveis os exemplos, em especial na crítica de artes plásticas, de termos que nada contribuem para o entendimento ou a análise de uma obra específica” (COELHO, 2006, p 52).

A crítica *Paranoia ou Mistificação?* criou uma indisposição entre Lobato e os artistas modernistas. Mário de Andrade e Del Picchia, por exemplo, passaram a tratar Lobato apenas como “pintor”, numa tentativa de desautorizar Lobato como crítico de arte.

¹¹² CHIARELLI, 1995, p 43

Os modernistas preferiram reconhecer Lobato apenas como um “pintor”, ou melhor, um pintor frustrado, que teria escrito o que escreveu por despeito em relação ao talento da artista. E como tradicionalmente não se leva em consideração alguém que emite sua opinião apenas pelo rancor, eles não se viram obrigados a debater as ideias expressas pelo crítico contra a arte moderna, nem as reais motivações que levaram Malfatti a desviar-se da modernidade (CHIARELLI, 1995, p 30).

Apesar de não enxergar as propostas apresentadas por Anita Malfatti, Lobato não era incapacitado para o papel que exercia: na crítica de arte paulistana, ele era um dos mais capacitados e originais. O desejo de Lobato de valorização da arte nacional e o uso de linguagem original, que rompia com o discurso formal da crítica de arte da época, significaram uma ruptura no contexto cultural paulistano.¹¹³ Em suas críticas, Lobato costumava fazer uso de uma linguagem que se diferenciava do texto jornalístico comum na época.

A ironia, o sarcasmo, o duplo sentido usado com precisão, o uso de um repertório vocabular egresso de sua experiência como proprietário rural tornam seus textos sobre arte dessacralizadores da noção corrente então, de que a arte- por ser uma atividade que pairava acima das outras atividades humanas- deveria ser abordada de forma cerimoniosa, quase ritual (CHIARELLI, 1995, p 248).

Apesar de ser marcado pela crítica conservadora direcionada a Anita Malfatti, os textos de Lobato eram inovadores. “Lobato tratava dos assuntos de arte com a mesma independência com que tratava de qualquer outro assunto- fosse ele agricultura, pecuária, literatura, saúde pública” (CHIARELLI, 1995, p 248).

Com relação ao impacto da crítica *Paranoia ou Mistificação?* na carreira de Anita Malfatti, é importante esclarecer que várias obras da artista foram compradas nos primeiros dias de mostra. Sua modernidade simplesmente não fora desapercebida. Somente depois da publicação do artigo de Lobato o escândalo se configurou, transferindo-se da crítica para o público, foi então que alguns compradores devolveram os quadros à pintora e cancelaram aulas de pintura.¹¹⁴

Lúcia de Fatima do Vale (2004) defende que a pior consequência da crítica de Lobato foi o choque psicológico que abalou Malfatti. A principal acusação que os mo-

¹¹³ CHIARELLI, 1995, p 43

¹¹⁴ COELHO, 2006, p 57

dernistas fizeram a Lobato, após a publicação do artigo, foi a de que Malfatti teria desistido de seguir adiante em sua filiação às tendências estéticas de vanguarda, passando a pintar de maneira convencional.¹¹⁵

A pintora recebeu apoio dos amigos modernistas, em especial de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, que realizou uma defesa por escrito à crítica de Lobato no *Jornal do Comércio*.¹¹⁶

¹¹⁵ CHIARELLI, 1995, p 20

¹¹⁶ Oswald de Andrade e Mário de Andrade, de um lado, e Monteiro Lobato, de outro, passaram anos brigados. Em 1926, ao comentar, no *Diário da Noite*, o lançamento de um livro de Oswald de Andrade, Lobato escreveu: “apareceu em São Paulo como o fruto da displicência dum rapaz rico”. Em seguida a este artigo, Mário de Andrade publicou um artigo no jornal *A Manhã* no qual decretou a morte de Monteiro Lobato. Na década de 30, Lobato, Mário e Oswald fizeram as pazes.

3. IMPRENSA E ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL

3.1 O atraso brasileiro

Desde o Brasil colônia, o capitalismo brasileiro passou por transformações, transitando de uma sociedade agroexportadora até uma sociedade urbana industrial moderna. Apenas no final do século XIX, com a liberação formal do trabalho escravo e a consolidação do trabalho assalariado, o mercado de consumo interno começa a se expandir, contribuindo para que a indústria brasileira se implante, sobretudo, a partir dos anos 1930, voltada para a produção de bens de consumo direto para atender ao mercado local.¹¹⁷

As transformações por que passou o mercado de consumo no Brasil refletem-se no mercado de consumo cultural e nas respostas do Estado quanto a criação de políticas de cultura para a sociedade, bem como na criação de instituições ligadas ao setor cultural. No final do século XIX e início do século XX, via-se no país uma valorização da cultura erudita, cuja produção e consumo eram restritos à elite da época (TOLENTINO, 2007, p 5).

No que diz respeito à produção de arte brasileira e o amadurecimento do jornalismo cultural no país, é perceptível que houve um atraso brasileiro em relação à Europa. O processo de produção cultural no Brasil só vai acontecer- ainda que de forma mais lenta, devido ao alto índice de analfabetismo, baixa concentração urbana e demais aspectos socioeconômicos e culturais- a partir do século XIX, tendo como marco a vinda da família real em 1808.¹¹⁸

A formação histórica aconteceu a partir da chegada da corte portuguesa de d. João VI em 1808, fato esse que levou à modernização do Rio de Janeiro em diversos aspectos. Do ponto de vista cultural, o desenvolvimento da arte foi estimulado principalmente pela Missão Artística Francesa, pela criação do Museu Nacional, da Biblioteca

¹¹⁷ TOLENTINO, 2007, p 5

¹¹⁸ GADINI, 2004, p 2

Real, da Escola Real de Artes e do Observatório Astronômico. “Essas foram as primeiras instituições culturais brasileiras, cuja importância se deve ao fato de terem a incumbência de reunir a documentação e obras artísticas, que registrassem a história do recente Estado e atestassem a grandeza espiritual da nação brasileira” (TOLENTINO, 2007, p 5).

O Brasil terá uma esfera artística efetivamente pública, onde se pode debater e disputar a formação do imaginário coletivo, os hábitos, a ficção literária e o cotidiano colonial, somente a partir das primeiras décadas do século XIX.

Mesmo que, até esse momento, já existissem isoladas disputas que, em alguma proporção, deflagravam movimentos de ideias e expressões socio-artísticas, o surgimento mais efetivo e consistente – ainda que insignificante, se considerado a média de habitantes – de uma esfera propriamente cultural vai estar associada aos primeiros jornais: *Correio Braziliense*, em 1808 e, posteriormente, à independência brasileira da condição de colônia para o Império em 1822 (GADINI, 2004, p 7).

Aparentemente, ainda hoje, as artes plásticas não conquistaram uma esfera artística de grande abrangência. No que se refere a nomes e valores, as escolhas de áreas como cinema e literatura são praticamente de domínio público, algo diferente do que ocorre com as artes plásticas:

Bem ou mal, existe uma história consistente e criteriosa da literatura e da poesia do país, e mesmo a arquitetura, música e cinema feitos aqui alcançaram um estatuto cultural razoavelmente digno. Os nomes estão mais ou menos em seu lugar, os valores existem, sem maiores discrepâncias. Mais do que isso, essas escolhas são praticamente de domínio público, e ninguém seria insensato a ponto de, por exemplo, colocar em dúvida o valor de Machado de Assis por uma simples tendência de ocasião. Algo totalmente diferente ocorre com as artes visuais. Talvez com a exceção de Aleijadinho e Volpi, poderíamos com relativa facilidade por em xeque boa parte das reputações públicas da nossa tradição. (NAVES, 1996, p 10)

Para Naves (1996), a fraca produção de periodizações no Brasil também dificulta a maior abrangência das artes plásticas. As periodizações parecem pouco esclarecedoras e não têm uma produção forte o suficiente para lhes dar operacionalidade e caráter explicativo. Afinal, “seria preciso antes que grupos, escolas e movimentos tivessem um diálogo real entre si para que as classificações correspondessem a uma dinâmica efeti-

va, o que só ocorre a partir do debate entre concretos e neoconcretos, na década de 1950” (NAVES, 1996, p 11).

Hoje, há uma produção maior e mais complexa na área das artes plásticas. Porém, para Naves (2001), ainda é vigente certo recolhimento nos trabalhos artísticos: grande parte dos trabalhos realizados no Brasil incorpora as mudanças modernas, mas sempre com um viés particular. As obras são envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento.¹¹⁹

Desse jogo irresolvido surgem obras com uma intensidade indiscutível, mas que guardam algo do movimento anterior, daquela resistência a entregar as formas a seus próprios limites, sobressaindo uma forma difícil, e não mais aquela relutância formal. Numa época em que a vertiginosa dinâmica dos mercados financeiros e da produção e circulação de bens parecem facilitar a ideia de um mundo volátil e virtual- quase um simples correlato das imagens produzidas pela mídia eletrônica- essa forma difícil adquire relevância. Por ela, experimentamos uma realidade travada, muito mais próxima das crises e impasses desencadeados pelo desenvolvimento tecnológico do que da maleabilidade que ele introduz em seu manejo da natureza e demais processos (NAVES, 2001, p 25).

Esse recolhimento artístico, que Naves (2001) chama de “dificuldade de forma”, perpassa boa parte da arte brasileira. A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna.¹²⁰

¹¹⁹ NAVES, 2001, p 12

¹²⁰ NAVES, 2001, p 21

3.2 O despertar da arte no Brasil

Parte considerável da produção artística brasileira entre a chegada da família real em 1808 e o período pós-independência se resume à pintura histórica exercida pelos pintores acadêmicos brasileiros e franceses, vindos com a Missão Artística Francesa. A missão consistia num grupo de artistas franceses trazidos para o Brasil e amparados pelo governo de d. João VI. O grupo, liderado por Joachim Lebreton, introduziu o sistema de ensino superior acadêmico no Brasil.

O termo “pintura histórica” se aplica à pintura que representa fatos históricos, cenas mitológicas, literárias e da história religiosa. Em acepção mais estrita, refere-se ao registro pictórico de eventos da história política:

Batalhas, cenas de guerra, personagens célebres, fatos e feitos de homens notáveis são descritos em telas de grandes dimensões. Realizadas, em geral, sob encomenda, as pinturas históricas evidenciam um tipo de produção plástica comprometida com a tematização da nação e da política. Se os acontecimentos domésticos, o cotidiano e os personagens anônimos são registrados pela pintura de gênero, os grandes atos e seus heróis são narrados em tom elevado e estilo grandioso pela pintura histórica (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

Na França, a pintura histórica ganha força logo após a Revolução Francesa (1789), quando a busca de um ideal estético da Antiguidade é acompanhada de ideais de justiça e civismo. Os retratos dos mártires da revolução, por exemplo, *A morte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David (1748-1825), atestam a face engajada desse tipo de pintura. David é também o pintor oficial de Napoleão entre 1802 e 1807, no qual se destaca o quadro *A consagração do Imperador Napoleão I e a coroação da imperatriz Josefina* (1806-1807) (FIGURA 2).¹²¹

¹²¹ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais



FIGURA 2- COROAÇÃO DO IMPERADOR NAPOLEÃO I

FONTE- Site Museu do Louve

No Brasil, a produção de pinturas históricas se torna mais forte no período pós-independência e serve para reforçar a ideia de grandeza do Estado. Nesse momento, os artistas criam uma iconografia nacional para glorificar a história política do país e as obras desse gênero possuem fortes vínculos com o governo imperial de d. Pedro II (1825 - 1891). Os nomes de Pedro Américo (1843 - 1905) e Victor Meirelles (1832 - 1903) associam-se diretamente à pintura histórica e quadros como *A Coroação de d. Pedro II* (1844) (FIGURA 3) e *Independência ou Morte* (1888) ilustram o tom grandioso desse tipo de pintura.¹²²

¹²² Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

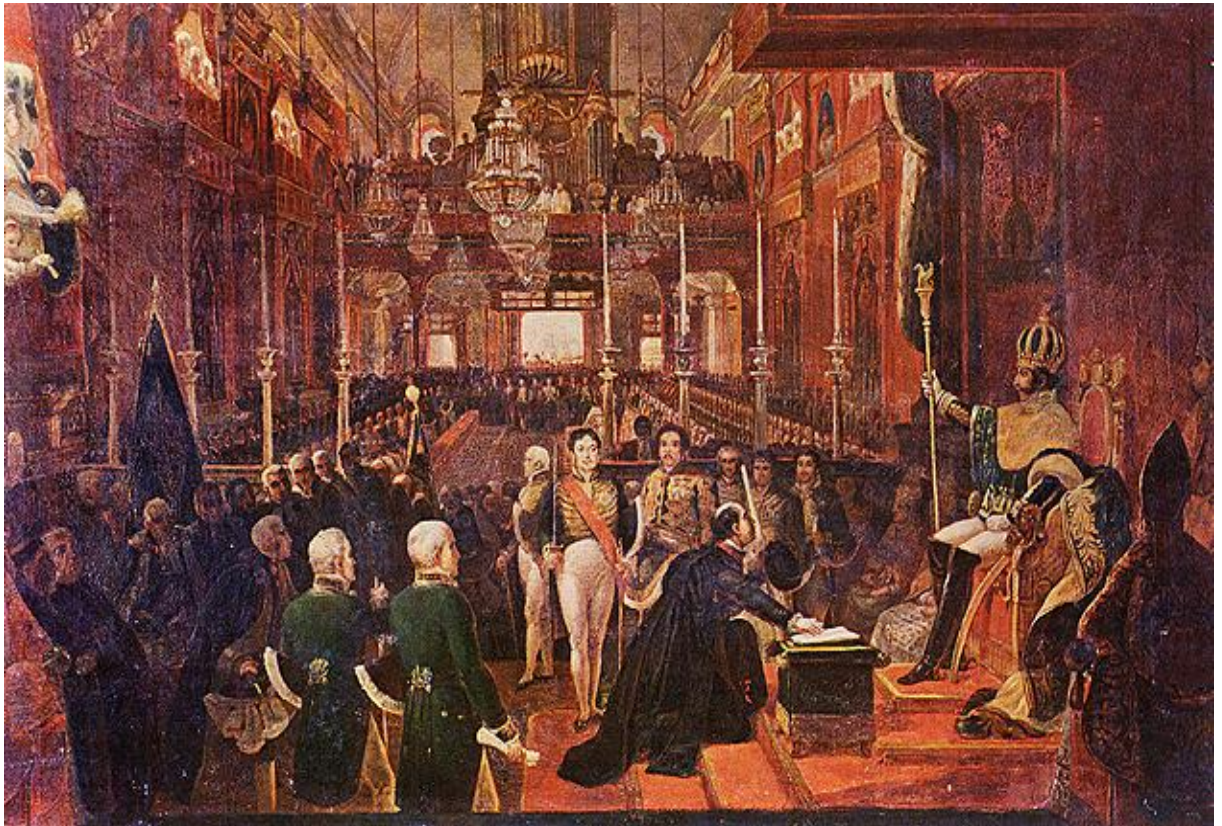


FIGURA 3- COROAÇÃO DE DOM PEDRO II
FONTE- Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

Apesar da produção de pinturas históricas ser marcante ao longo do século XIX, a valorização da arte brasileira começa a ocorrer somente nas primeiras décadas do século XX, quando as mudanças culturais promovidas pelo modernismo europeu chegaram ao país. Num contexto de profundas transformações sócio-políticas, os intelectuais e jovens artistas buscavam afirmar sua identidade nacional, lutando para reforçar a ideia da arte e da estética como um dos referenciais da sociedade moderna.

Essa valorização da arte transparece “nas atitudes cotidianas do grupo (modernista), refletindo-se em seu vestiário, em seu comportamento e, sobretudo, no próprio envolvimento no que tange ao campo artístico” (VELLOSO, 1996, p 76). Nesse momento há maior intercâmbio cultural entre artistas, jornalistas e intelectuais, que passam a atuar simultaneamente em várias áreas, como cinema, teatro e publicidade, denotando

o interesse pelas mais variadas formas de comunicação e expressão cultural moderna.¹²³

A visão sistêmica da arte se consolidou com a Semana de 22, que marcou o ingresso do Brasil na modernidade, fazendo com que a arte deixasse de ser vista como um campo segmentado. O evento modernista promoveu a interdisciplinaridade entre literatura, pintura, escultura e música.¹²⁴ Nos sete anos seguintes a Semana de 22, o movimento modernista desfrutou de razoável visibilidade na grande imprensa brasileira: nesse período houve uma eclosão de revistas modernistas, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro.¹²⁵

3.3 Semana de 22

A Semana de Arte Moderna, também chamada de Semana de 22, ocorreu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O evento, patrocinado pela burguesia paulista, contou com a participação de artistas plásticos, escritores, arquitetos e músicos. Dentre os nomes célebres estão o de Di Cavalcanti (1897-1976), Oswald de Andrade (1890-1954), Mário de Andrade (1893-1945), Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

A Semana de 22 marcou o ingresso do Brasil na modernidade e inaugurou “a visão sistêmica da arte, não mais segmentada, promovendo a interdisciplinaridade entre literatura, pintura, escultura, música, enfim, a expressão artística como um todo” (CONTIER, 2005a, p 3). O evento, cujo principal idealizador foi Di Cavalcanti, comemorava o primeiro centenário da Independência e buscava se tornar símbolo da libertação da arte com as amarras do passado.¹²⁶

¹²³ VELLOSO, 1996, p 76

¹²⁴ CONTIER, 2005a, p 3.

¹²⁵ MARTINS, 2008, p 246

¹²⁶ ARAÚJO, 2003, p 66

O modernismo foi um movimento internacional que surgiu quase simultaneamente em vários países europeus e tornou-se conhecido no Brasil com a Semana de 22. O movimento teve início na Europa ainda no século XIX, contudo, a efetiva manifestação de novas concepções de vida e de arte foi mais evidente nas três primeiras décadas do século XX, “quando se verificou um forte confronto entre o novo e tudo aquilo que representava a tradição, isto é, as formas culturais e ideológicas do passado” (CONTIER, 2005a, p 2). Vários movimentos surgiram para a constituição da chamada modernidade artística nas artes de uma forma geral, como o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e o futurismo.

A implantação do modernismo brasileiro levou quase uma década, com uma trajetória que se inicia com encontros entre intelectuais das diferentes áreas da manifestação artística. O primeiro marco desse movimento foi a exposição de Anita Malfatti, em 1914, com telas que rompiam com os moldes acadêmicos da época. Três anos mais tarde, em 1917, Malfatti tornou a reunir membros da sociedade paulista, escritores e artistas em nova exposição com tendências futuristas.¹²⁷ Foi essa exposição que Monteiro Lobato criticou no artigo *Paranoia ou Mistificação?*, mencionado no último capítulo.

Em 1920, Mário de Andrade escreveu *Paulicéia Desvairada*, tornada pública em 1922. Em 1921, Oswald de Andrade publicou o artigo chamando Mário de Andrade de *O Meu Poeta Futurista*. No mesmo ano, Di Cavalcanti teria tido a ideia da realização da Semana de 22, estimulado por Graça Aranha.

Em maio de 1922, foi lançada *Klaxon*, revista que se fez porta-voz do movimento e que tinha o intuito de divulgar as novas tendências culturais apresentadas na Semana de Arte Moderna. O periódico tinha representantes no Rio de Janeiro, Suíça e Bélgica e buscava romper com a situação cultural da época.¹²⁸

Logo na primeira edição de *Klaxon* (FIGURA 4), havia uma intenção de ruptura com as normas jornalísticas da época: um longo “A”, que evocava a ideia de “atualização” e de “arte”, ocupava quase todo o cumprimento vertical da capa, uma ousadia tipográfica mantida pelos números seguintes.¹²⁹

¹²⁷ CONTIER, 2005a, p 5

¹²⁸ CONTIER, 2005a, p 7

¹²⁹ Idem



FIGURA 4- REVISTA KLAXON

FONTE- Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

Tanto quanto um manifesto, documento postulador de novas condutas e marco de momentos revolucionários, *Klaxon*, que também trazia o texto de Mário de Andrade, cumpriu seu papel simbólico no movimento modernista paulista, ao qual se agregaram as costumeiras posturas de estranhamento em face do novo: “rejeição, ironias, estupefação, perplexidade, por vezes adesão imediata. Contudo, era esse o intuito de seus formuladores, conforme a apresentação do periódico: ‘E *Klaxon* não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender *Klaxon*’” (MARTINS, 2008, p 237).

Delineava-se então, a independência de *Klaxon* com relação ao público, contrapondo-se ao circuito de revistas de variedades em voga, em geral vinculadas a interesses e demandas comerciais e pensadas como negócio.

A publicação não se propunha a dizer o que o público gostava de ouvir, muito pelo contrário, *Klaxon* foi lançada ciente da dificuldade de aceitação pelo grande público, em razão de suas mensagens questionadoras e mesmo distantes do diapasão cultural em voga. “Até pelo preço, *Klaxon* não era uma publicação popular, ao custo de 1\$000 o número avulso e 12\$000 a assinatura anual, valor significativo para a época” (MARTINS, 2008, p 237).

Em janeiro de 1923 foi publicado o último número de *Klaxon*. Motivos financeiros explicam seu fim: a publicação era inteiramente financiada por seus redatores, que não conseguiram sustentar por muito tempo a rejeição do público. Desavenças internas, conflito de ideologias e competitividade pela liderança também teriam colaborado para o desfecho de *Klaxon*.¹³⁰

Entre 1922 e 1929 houve uma eclosão de revistas modernistas, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Após 1928, a divulgação do modernismo foi incisiva, fruto da fermentação das revistas e manifestos modernistas, já então espalhados por todo o Brasil.¹³¹

Esse surto de lançamento de revistas nos sete anos seguintes a Semana de 22 coincide com momento de conformação de segmentos leitores, sintomática da diversidade social e cultural então vivida na capital paulista e no cosmopolitismo da capital federal. Em São Paulo foram lançadas as revistas modernistas *Klaxon*, *Novíssima*, *Terra Roxa* e *Revista de Antropofagia* enquanto no Rio de Janeiro foram lançadas *Estética*, *Festa* e *Movimento Brasileiro*.¹³²

Durante esse período, houve certa constância anual com que novos títulos se lançaram, indício da latência e fermentação do movimento através do país, confirmando a inevitabilidade da renovação cultural e sua consequente reprodução. Sucederam-se como reação em cadeia, algumas delas deflagradas pelo modelo *Klaxon*, outras pelo contato direto com o grupo paulista ou pela maturação do movimento, que avançava em novas vertentes, disseminando-se pelos rincões literários do país.¹³³

¹³⁰ CONTIER, 2005a, p 23

¹³¹ MARTINS, 2008, p 246

¹³² MARTINS, 2008, p 239

¹³³ MARTINS, 2008, p 241

As revistas modernistas, que buscavam sinalizar a nova estética, tiveram a capacidade de reunir ilustradores gráficos de expressão e artistas plásticos envolvidos com as propostas modernistas.

As inovações técnicas da virada do século afetaram a imprensa brasileira e possibilitaram o exercício de experimentos, consagrando a utilização da imagem nas publicações, inclusive de caricaturas, e criando um mercado de trabalho inexistente, direcionado para o artista gráfico.¹³⁴ Artistas como Anita Malfatti e Di Cavalcanti são alguns exemplos de artistas plásticos que iniciaram suas carreiras em veículos impressos:

Diretamente afetos às revistas modernistas, os nomes de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Victor Brechet e Tarsila do Amaral são recorrentes como pintores que atuaram no impresso. Já em publicações de proposta renomada – e não apenas do grupo modernista-, salta um elenco diversificado, geográfica e tematicamente, de pintores que se colocaram nas publicações congêneres, mesmo naquelas ditas mundanas, de cunho comercial. Zina Aita, Cícero Dias, Ismael Nery e Oswald Goeldi – muitas vezes atuando em outras praças – são nomes que se inscrevem na chave de artistas que passaram pelo impresso e se projetaram nas artes plásticas e mesmo nas artes decorativas (MARTINS, 2008, p 50).

As revistas tornaram-se um chamariz para artistas gráficos que queriam a divulgação de seus trabalhos: nas páginas das revistas modernistas eles encontravam, além da remuneração, o espaço necessário para se colocar em novas poéticas, veiculando seus nomes e trabalhos no campo das artes plásticas.¹³⁵ As artes e os artistas plásticos desfrutavam de uma posição estratégica nos veículos especializados em cultura no início do século XX:

Dado o fato de a prática fotográfica e os métodos de reprodução em ampla escala serem relativamente incipientes, os jornais e revistas dos anos 20 e 30 dependiam de maneira crucial dos variados tipos de colaboração prestados pelos artistas plásticos e gráficos. Desenhos, caricaturas, ilustrações, capas, capitulares, vinhetas, cercaduras, perfis e retratos em diversas técnicas e suportes, eram bastante alentadas as necessidades de matéria-prima visual por parte de quase todos os veículos de algum impacto cultural e mesmo político (MICELI, 1996, p 19).

¹³⁴ MARTINS, 2008, p 248

¹³⁵ Idem

Juntamente com *Klaxon*, a *Revista de Antropofagia* (FIGURA 5) foi um dos principais veículos de divulgação das ideias dos primeiros modernistas de São Paulo. Tendo o escritor Oswald de Andrade como seu principal ideólogo, a revista foi a principal divulgadora do movimento Antropofágico, sendo publicada entre maio de 1928 e agosto de 1929, em 26 edições divididas em duas fases.

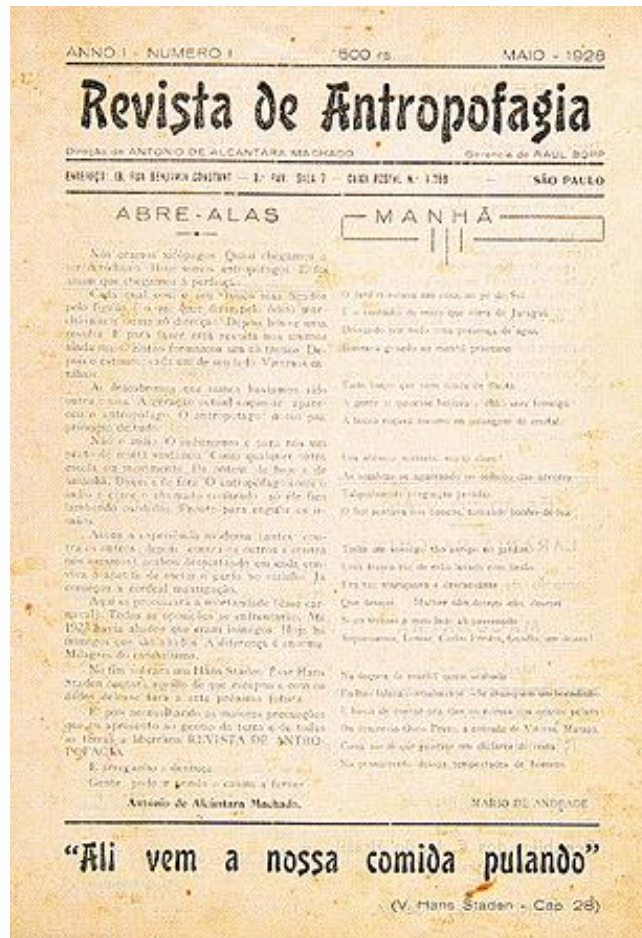


FIGURA 5- REVISTA DE ANTROPOFAGIA
FONTE- Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

Na primeira fase, são publicadas dez edições que circulam de modo autônomo, dirigidas por Alcântara Machado (1901 - 1934). Com o passar do tempo cresceram as desavenças entre os colaboradores e a falta de recursos fez com que a *Revista de Antropofagia* encerrasse sua primeira fase. Para atingir um público maior, a publicação passou a circular no jornal *Diário de São Paulo*, do grupo *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, em março de 1929. Nesse segundo momento são publicados dezesseis

números sob a direção do poeta Raul Bopp (1898-1984) e Jaime Adour da Câmara (1898-1964).

No primeiro número da revista, Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropófago*, fundando o Movimento Antropofágico. O *Manifesto*, de grande importância para a compreensão da identidade cultural brasileira da época, apresentava as premissas que uniam um grupo de intelectuais do qual faziam parte Raul Bopp e a artista plástica Tarsila do Amaral.¹³⁶

O fato que levou a criação do Movimento Antropofágico foi a tela *Abaporu* (FIGURA 6), que Tarsila do Amaral ofereceu de presente a Oswald de Andrade em 1928. O quadro serviu de inspiração para Oswald criar o movimento, cujo objetivo era resgatar a cultura brasileira pré-cabralina, ou seja, antes da chegada dos portugueses ao Brasil, o resgate da cultura indígena.¹³⁷



FIGURA 6- ABAPORU

FONTE- Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

¹³⁶ CONTIER, 2005b, p 5

¹³⁷ CONTIER, 2005b, p 6

Se a Semana de Arte Moderna de 1922 corresponde a um desejo de atualização da arte internacional, os movimentos nacionalistas subsequentes chegam à compreensão da “necessidade de uma deglutição mágica de todas aquelas informações, para só então haver um mergulho nas raízes culturais locais” (ARAÚJO, 2003, p 66). Seguindo essa lógica, a ideia central do Movimento Antropofágico residia na canibalização: a devoração da cultura estrangeira poderia ocorrer desde que justaposta e adaptada à cultura brasileira.

A *Revista de Antropofagia* tornou-se o principal instrumento do Movimento Antropofágico. A publicação criticava tudo o que não considerasse brasileiro e buscava ampliar a ruptura cultural iniciada com a Semana de 22. A ideia era absorver o máximo possível das culturas estrangeiras e, a partir disso, construir uma linguagem própria: “os textos da *Antropofagia* tendiam à negação do estilo, da técnica, da organização e construção tradicionais” (CONTIER, 2005b, p 8).

Na sua segunda fase, a *Revista de Antropofagia* passou a ser publicada no *Diário de São Paulo* aos domingos. A inclusão da revista, que se destacava pela concepção ousada, pelos editoriais questionadores e pelas notas de efeito cômico, gerava frequentes reclamações por parte dos leitores:

Às centenas, conservadores leitores do interior do estado pediam o cancelamento de suas assinaturas, inconformados com o escárnio produzido semanalmente pelos modernistas em um diário que se pretendia sério. Em meio a carrancudos editoriais sobre a cafeicultura e a pecuária, o leitor deparava com incompreensíveis slogans como “Leia Durkheim!” ou com frases de Oswald de Andrade como “*Tupy or not tupy, that is the question*”, ou “Quatro séculos de carne de vaca, que horror!”. Temeroso de que o movimento antropofágico se disseminasse – e pudesse ameaçar a tiragem do jornal-, Orlando Dantas ameaçou suprimir a página semanal. Para espanto dos modernistas, foi Chateaubriand quem lhes assegurou abrigo no jornal, dando ordens para que a página permanecesse (MORAIS, 1994, p 193).

Após várias polêmicas que irritaram leitores e geraram crises na redação do jornal, o último número da *Revista de Antropofagia* é publicado em 1º de agosto de 1929.

Uma das mais importantes contribuições das revistas modernistas para a vida cultural brasileira foi a polarização de grupos intelectuais que, até então, estavam dispersos. As revistas aproximaram jovens de talento em publicações ousadas e definiram nova segmentação de público, agora com posturas ideológicas muito marcadas. Além

disso, abrigaram toda uma evolução estética, inovando nas artes gráficas, quebrando as barreiras do tradicional uso da arte acadêmica.¹³⁸

O progresso e a industrialização acelerada de São Paulo facilitaram a reunião de artistas e jovens intelectuais dispostos a se organizarem para promoverem o modernismo no Brasil. O movimento encontrou mais obstáculos no Rio de Janeiro que, apesar de ser a capital do país, tinha uma tradição burguesa e conservadora.

Os intelectuais cariocas se mostram rebeldes à ideia do moderno enquanto movimento literário. Refutam a existência de uma literatura moderna em oposição marcada às correntes literárias anteriores. Quando convidado a participar do movimento paulista de 1922, Manuel Bandeira argumenta que não poderia fazê-lo porque era simbolista e, para ele, o simbolismo era moderno. Assim, no Rio, não houve propriamente um movimento de vanguarda organizado em torno da ideia de moderno (VELLOSO, 1996, p 32).

Enquanto em São Paulo a modernidade foi vivenciada com euforia, no Rio de Janeiro, ao contrário, a modernidade apresentou-se frequentemente como algo ainda incompreensível para as consciências pensantes da época. Essa visão desencantada e cética se faz presente em autores tão distintos entre si como Machado de Assis, Gonzaga Duque e Lima Barreto.¹³⁹

Em uma palestra realizada no Rio de Janeiro em 1942, Mário de Andrade estabeleceu uma distinção entre a burguesia carioca e a “aristocracia” paulista, financiadora da Semana de 22. Para Andrade, a “burguesia riquíssima” do Rio de Janeiro nunca patrocinaria um evento arriscado, inconformista e subversivo como a Semana e o próprio modernismo. Faltava a ela o caráter audacioso, estoico, desprendido da “aristocracia paulista”, capaz de investir em eventos arriscados que colocavam em jogo seu próprio poder.¹⁴⁰

Chiarelli (1995) afirma que, na realidade, a única diferença entre as duas burguesias no campo da cultura e da arte é que no Rio de Janeiro o ambiente artístico, desde a chegada da Missão Artística Francesa em 1816, era gerido pelo Estado, atra-

¹³⁸ MARTINS, 2008, p 253

¹³⁹ VELLOSO, 1996, p 38

¹⁴⁰ CHIARELLI, 1995, p 45

vés de seus quadros profissionais, sem que a burguesia precisasse colocar à frente de seus eventos elementos de seu grupo. Enquanto a realidade em São Paulo era outra:

Já na cena paulista, a burguesia- sem contar com funcionários que a representassem, devido ao recente crescimento do Estado-, desde o início da República, viu-se obrigada a tomar para si a responsabilidade sobre os assuntos de responsabilidade do Estado, inclusive os ligados à educação, à cultura e à arte. Foi característica da elite paulista- desde o início da Primeira República- confundir-se com o próprio governo estadual, sem nenhum tipo de problema (CHIARELLI, 1995. P 46).

Para Chiarelli (1995), a situação mais operosa a elite paulista não pode lhe conferir o título de heroica, pois isso seria mitificar a realidade. A burguesia paulista tinha outros motivos para patrocinar a Semana de 22, motivos esses que normalmente são esquecidos por alguns estudiosos do Modernismo:

Os motivos que levaram (a burguesia) a patrocinar a Semana parecem ter sido os seguintes: a. já existia a prática da burguesia local de patrocinar eventos artísticos e culturais. Assim, a Semana não foi o primeiro nem o último evento a contar com seu suporte financeiro; b. a semana não contava apenas com o apoio de elementos proeminentes da alta burguesia, como também com a participação de indivíduos bastante considerados na vida social e cultural nacional, fato esse que, pelo menos em tese, retirava qualquer poder subversivo do evento, tornando-o bastante confiável; c. no que diz respeito às artes visuais, a elite paulistana nada estava arriscando ao patrocinar a mostra no Teatro Municipal, uma vez que as obras ali apresentadas, ou já haviam sido vistas pelo público, ou então não continham nenhum sabor de ruptura maior (CHIARELLI, 1995, p 46).

Além de ser patrocinadora de eventos artísticos-culturais, a elite paulista costumava comprar obras de arte durante as exposições que ocorriam na cidade. “Essa afirmação nos leva para a questão da existência de um mercado de arte em São Paulo no início do século” (CHIARELLI, 1995, p 54).

Em 1911 ocorreu a I Exposição Brasileira de Belas-Artes e em 1913 foi inaugurada a Exposição de Arte Francesa. Nenhuma das duas pode ter prosseguimento devido à eclosão da I Guerra Mundial. No entanto, o fato de essas mostras terem ocorrido antes da Semana de 22 demonstra que a elite paulista já se preocupava em marcar a agenda da cidade com exposições significativas, tanto em termos nacionais como inter-

nacionais, renunciando, inclusive, a concepção das futuras Bienais Internacionais de São Paulo.¹⁴¹

A consciência de viverem com poucas opções culturais e mundanas, afastado tanto do Rio de Janeiro e de outras capitais brasileiras quanto do resto do mundo, talvez explique essas produções realizadas pela elite paulista. O excedente financeiro possibilitava conceber eventos que trouxessem, para os apreciadores de arte de São Paulo, o que existia de mais apreciado em termos de artes plásticas, ajudando a atualização do gosto estético da população.¹⁴²

3.4 Era Vargas: primeiras políticas culturais

A partir da década de 1930, com o início do Governo de Getúlio Vargas, começam a surgir no país as primeiras políticas de cultura, cujo objetivo era “criar condições para que um número sempre maior de pessoas tenham acesso (fruição e compreensão) a um número cada vez maior de obras de arte” (COELHO, 1997, p 146).

Era Vargas é o nome que se dá ao período em que Getúlio Vargas governou o Brasil, de 1930 a 1945. Nesse período viveu-se, do ponto de vista político e institucional, o Governo Provisório (1930-1934), o Governo Constitucional (1934-1937) e o Período Ditatorial (1937-1945), mais conhecido por Estado Novo.

A Era Vargas inaugurada em novembro de 1930 é marcada por ambiguidades no campo jornalístico: apesar da ação da censura e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, não foi toda a grande imprensa que sofreu com o período ditatorial de Vargas, pois ainda que houvesse “encampação de alguns periódicos, perseguição de outros tantos, há mais proximidades, acordos e relações conjuntas entre os homens de governo e os homens de imprensa do que divergências” (BARBOSA, 2007, p 103).

¹⁴¹ CHIARELLI, 1995, p 52

¹⁴² CHIARELLI, 1995, p 52

Durante o Estado Novo, o governo buscou criar um ideal mítico de nacionalismo como instrumento de legitimação do poder. A imprensa e os novos meios de comunicação, sobretudo, o rádio, eram os instrumentos utilizados pelo governo para a criação do ideal nacionalista.

O nacionalismo estadonovista traduz-se na ideia de industrialização como fator determinante para a independência econômica e “passa a fazer parte dos discursos governamentais, como forma de justificar suas realizações, sendo concebido como projeto de governo, a quem cabe mobilizar amplos setores da sociedade e engajá-los na tarefa de solucionar os problemas da sociedade” (BARBOSA, 2007, p 113). Desse modo, a arte nacionalista é valorizada pelo governo Vargas.

A formação do Estado Nacional se daria via homogeneização da cultura, dos costumes, da língua e da ideologia. Transformar-se-ia a nação em uma entidade moral, política e econômica que só se realiza via a ação do Estado, que assim se afirma como instrumento de realização do ideário da nacionalidade. Nação e Estado constroem a um só tempo a nacionalidade (SCHWARTZMAN, 1984, apud BARBOSA, 2007, p 117).

Na década de 1930, surgem no Brasil as primeiras políticas públicas voltadas para a cultura, estas eram muito assentadas nas ações de preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro, como preconizava a Constituição Federal de 1934, que foi a primeira a tratar da proteção dos objetos de interesse histórico e do patrimônio artístico brasileiro.

A partir da revolução de 30, o Estado, fortalecido e ampliado, passou a interferir nas relações de trabalho, no sistema de educação e saúde, no movimento estudantil e na organização da cultura. Durante a Era Vargas, houve a reformulação de políticas públicas, a ampliação dos serviços ofertados pelo Estado e a valorização da cultura popular.¹⁴³

As evidências da interferência do Estado na área cultural podem ser observadas através do decreto de criação do Curso de Museus (1932), do decreto que eleva Ouro Preto à categoria de monumento nacional (1933), do decreto que organiza os serviços de inspeção dos monumentos nacionais, com sede no Museu Histórico Nacional

¹⁴³ TOLENTINO, 2007, p 5

(1934), da lei que cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- SPHAN e o Museu Nacional de Belas Artes (1937), que institui o tombamento e se transforma no mais importante documento legal, ainda em vigor, referente à preservação dos bens culturais.¹⁴⁴

As políticas culturais no campo das artes plásticas durante o regime Vargas possibilitaram a reinvenção do barroco mineiro como idade de ouro de uma atividade artística, a encomenda dos murais históricos feitos por Portinari para o prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, a reforma dos cursos e das orientações artísticas da Escola Nacional de Belas-Artes e a abertura do Salão 31¹⁴⁵ aos artistas modernos. Esses fatos constituem alguns dos marcos desse projeto, “talvez o mais bem-sucedido de toda a história das políticas culturais no Brasil, de criação de uma política inovadora e ofensiva no campo das artes visuais” (MICELE, 1996, p 16).

Durante o Estado Novo, os intelectuais e artistas da época tiveram papel fundamental na construção dessas políticas culturais: Mário de Andrade¹⁴⁶, Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, faziam parte da elite burocrática do governo e, junto ao então Ministério da Educação e Saúde, possuíam certo grau de autonomia para propor as políticas culturais.¹⁴⁷

Também na década de 1930 começam a surgir no país as primeiras linhas para uma indústria cultural, tendo em vista a intensificação dos processos de industrialização e urbanização, com o mercado em franca expansão na esteira do aparecimento das classes médias urbanas. A indústria cultural se reflete, principalmente, no mercado editorial, no rádio e no cinema.¹⁴⁸

¹⁴⁴ CHAGAS, 2006 in TOLENTINO, 2007, p 6.

¹⁴⁵ Salão 31 é como ficou conhecida a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, de 1931, ocorrida no Rio de Janeiro. A exposição sinaliza o esforço de se modernizar o ensino de arte no país e de abrir as mostras oficiais, até então dominadas pelos artistas acadêmicos, à arte moderna. A composição da comissão organizadora contava com artistas célebres, como Manuel Bandeira, Anita Malfatti e Candido Portinari e Celso Antônio.

¹⁴⁶ “Coube ao próprio Mário de Andrade, em 1936, a pedido de Gustavo Capanema, a elaboração do legendário anteprojeto de criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- Spahn, documento que merece, até os dias atuais, elogios devido a sua originalidade e atualidade. [...] Atualmente transformado no Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional – Iphan, a instituição tem por finalidade determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional” (TOLENTINO, 2007, p 6)

¹⁴⁷ TOLENTINO, 2007, p 6

¹⁴⁸ TOLENTINO, 2007, p 7

Os primeiros passos da indústria cultural no Brasil remontam do Estado Novo. O governo de Getúlio Vargas engendra as primeiras ações de intervenção estatal no setor cultural, assentadas principalmente na indústria editorial, no rádio e no cinema, setores esses que passam a assumir um papel cada vez mais presentes nos hábitos e costumes do brasileiro que vivia nos grandes centros urbanos do país. Como ressonâncias da política cultural de Vargas, foram criadas, entre as décadas de 1930 e 1950, as três principais empresas cinematográficas brasileiras: Cinédia, Atlântida e Vera Cruz. Essa última marca a cristalização dos interesses econômicos nacionais ao fazer do cinema uma grande indústria cultural do entretenimento (TOLENTINO, 2007, p 8).

Ou seja, a indústria cultural ganha espaço na sociedade brasileira durante todo o Estado Novo, quando os ideais de estabelecimento de uma unidade nacional, que irmanasse todos, criou um arcabouço cultural de modo a refletir tal unidade, vinculando educação à cultura.

Após a II Guerra Mundial, as inovações culturais que ocorreram no Brasil marcaram presença nos cadernos e revistas culturais, embora em alguns jornais o conteúdo dos textos ainda estivesse voltado para o passado. O espírito do novo, a vontade de mudança transcenderam a esfera econômica e política e contaminaram o campo das artes e da cultura. Movimentos como o design arrojado e o concretismo, nas artes plásticas, ganharam impulso nesse período.¹⁴⁹

Após o término da Era Vargas em 1945, são inaugurados dois dos mais importantes museus brasileiros: o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), ambos com sede na capital paulista.

Em 2 de outubro de 1947 foi inaugurado o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), na capital paulista, pelo jornalista paraibano Assis Chateaubriand (1892-1968), proprietário dos *Diários Associados*. Chateaubriand contou com o apoio do crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999), que foi diretor do museu da data de sua inauguração até 1990.¹⁵⁰

Nos três primeiros anos de vida, o Masp funcionou em uma sala de 1.000 metros quadrados na sede dos *Diários Associados* na rua 7 de Abril. O museu abriu suas por-

¹⁴⁹ FERREIRA, 1996, p 143

¹⁵⁰ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

tas dividido em quatro ambientes: pinacoteca, sala de exposição didática sobre a história da arte mundial, auditório e sala de exposições temporárias. Em 1950, o Masp passou a ocupar quatro andares do mesmo edifício e pode ampliar sua atuação com a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), com cursos de gravura, desenho, pintura, escultura e desenho industrial da Escola de Propaganda (futura Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM), com a organização de seminários sobre cinema e literatura e com a criação de um corpo de baile e uma orquestra juvenil.¹⁵¹

Em 1958 a arquiteta italiana Lina Bo Bardi projeta o edifício da avenida Paulista, atual sede do museu. A nova sede é inaugurada em 1968 com a presença da rainha Elizabeth II, da Inglaterra, após a morte de Assis Chateaubriand. Com estrutura de concreto e vidro, cujo corpo principal é sustentado por duas estruturas laterais sobre um vão livre de 74 metros, a nova sede do Masp é um marco da arquitetura moderna e um dos principais símbolos arquitetônicos da cidade de São Paulo.¹⁵²

No que diz respeito à museografia, Lina Bo Bardi inova ao utilizar lâminas de cristal temperado amparadas por um bloco de concreto aparente como base para as pinturas. O museu também foi pioneiro na implementação de monitores, preparados por Bardi, para atendimento aos visitantes. A forma de apresentação das obras também diferia bastante dos outros locais de exposição da cidade na época: sem paredes, os quadros da coleção permanente ficavam suspensos por tirantes de aço, com iluminação planejada para o local.¹⁵³

O processo de aquisição de obras se deu principalmente entre 1947 e 1960. Pietro Bardi, ex-proprietário de galerias em Milão e Roma, teve a tarefa de procurar e selecionar as obras que deveriam ser compradas nas mais conceituadas galerias europeias e norte-americanas, enquanto Chateaubriand se responsabilizava por encontrar doadores e potenciais mecenas engajados em sua causa de dotar o Brasil de um museu internacional. Os métodos de persuasão de Chateaubriand combinam troca de favores e transações muitas vezes criticáveis.¹⁵⁴

¹⁵¹ Idem

¹⁵² Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

¹⁵³ Idem

¹⁵⁴ Idem

Não se passava uma semana sem que a carteira de câmbio do Banco do Brasil emitisse uma ordem de pagamento remetendo pequenas fortunas para a Europa ou para galeristas de Nova York com o objetivo de saldar dívidas originárias da aquisição de obras. [...] Em vez de simplesmente doar o dinheiro para a compra dos quadros, os grandes empresários passariam a fazer contratos de publicidade com os jornais, as rádios e as revistas, cuja receita entrava formalmente no cofre do *Associados* mas era imediatamente remetida para os galeristas do Estados Unidos e, sobretudo, da Europa. Ou seja: o dinheiro de parte considerável dos anúncios que apareciam nos *Associados* não era utilizada para pagar salários e equipamentos das rádios, dos jornais e das revistas, mas reaparecia nas festas sob a forma de Van Dyck, Goya e Cézanne. Com isso, a maioria dos doadores, na realidade, trocavam os dólares que estavam financiando a montagem do museu por espaço publicitário nos veículos da cadeia de comunicação (MORAIS, 1994, p 474).

A coleção do Masp engloba um conjunto de pinturas italianas do século XIII ao XIX e uma extensa coleção de arte francesa, com destaque para os impressionistas e pós-impressionistas. Após os primeiros anos de aquisição, o aumento do acervo se deu somente com doações espontâneas de artistas e particulares. Hoje o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand forma a mais importante coleção de arte europeia da América Latina.¹⁵⁵

Em 1948, no ano seguinte à criação do Masp, é inaugurado o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Criado por iniciativa do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido por Ciccillo, o MAM/SP foi uma resposta ao desejo de diversos intelectuais e artistas que defendiam a formação de um museu de arte moderna em São Paulo desde o início da década de 1940.¹⁵⁶

O catálogo e as atividades paralelas organizadas em torno da mostra de inauguração do MAM/SP, que iam do Figurativismo ao Abstracionismo, indicavam os objetivos do museu: ser um espaço de divulgação das novas tendências, difundindo artistas contemporâneos nacionais e internacionais por meio de exposições, publicações e cursos. Nesse sentido, o projeto, inspirado em parte no *Museum of Modern Art*, o MoMA de Nova York, prevê a instituição de um "museu vivo", cuja atuação didática é o eixo principal. Desde sua inauguração, a diretoria do MAM/SP tentou criar um caráter popular em torno da instituição:

¹⁵⁵ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

¹⁵⁶ Idem

Qualquer pessoa pode dele se associar mediante módica mensalidade e sem distinção de classe, participando assim do incentivo ao movimento artístico nacional, colecionando e oferecendo à visitação pública a produção de artistas brasileiros. (A diretoria) cuidará ainda de estabelecer contato entre os nossos e os movimentos de outros países, promovendo o mais amplo intercâmbio através de exposições, de conferências e da instituição de bolsas de estudo para a América do Norte e a Europa. (MARTINS, 1948 in AMARAL, 1984, p 237).

Desde a inauguração, a instituição passou por crises provocadas por desavenças entre Ciccillo e os rumos desejados pelos diretores e conselheiros artísticos. Com a criação da Bienal do Museu de Arte Moderna, futura Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, a situação se agravou, pois o museu passou a ter papel restrito à organização da Bienal. A constante instabilidade financeira e a concentração de energia e dinheiro de Ciccillo nas Bienais fizeram com que fosse decretada a extinção do museu em janeiro de 1963. Nesse momento, o patrimônio do MAM/SP foi transferido para a Universidade de São Paulo, doação que deu origem ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).¹⁵⁷

O MAM/SP só passa a se estruturar novamente em 1967, com a doação de obras de artistas modernos brasileiros por famílias da alta sociedade. Ao longo dos anos, o acervo é enriquecido com a doação de importantes coleções, como a do jornal *O Estado de S. Paulo* e a Coleção Kodak do Brasil. Reestruturada, a instituição passa a organizar retrospectivas de artistas brasileiros e mostras internacionais, e retoma suas atividades didáticas, reconquistando lugar de destaque na vida cultural nacional nos anos seguintes.¹⁵⁸

Em 1951 foi realizada a I Bienal do Museu de Arte Moderna, futura Bienal Internacional de São Paulo, considerada a primeira exposição de arte moderna de grande porte realizada fora dos centros culturais europeus e norte-americanos.

Até a sexta edição, a bienal foi promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1962 foi criada a Fundação Bienal de São Paulo, por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, que ficou responsável por levar adiante a mostra. O pavilhão que a Fundação ocupava passou a abrigar as exposições Bienais a partir da 4ª edição, realizada em 1957.

¹⁵⁷ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

¹⁵⁸ Idem

No período de 1965 a 1973, a Bienal sofreu os efeitos do golpe militar e da repressão política no país. As participações nacionais e internacionais diminuíram sensivelmente, comprometendo o evento (mesmo assim, a mostra de 1967 contou com presença da *pop art*). Da década de 1980 em diante, os curadores se notabilizam pela definição de temas e questões que orientam a organização dos trabalhos, assim como pelas inovações museográficas. A 16ª Bienal, realizada em 1981 sob a curadoria geral de Walter Zanini, tem papel importante no resgate do prestígio do evento, abalado na década anterior.¹⁵⁹

Hoje, a Bienal é um evento que custa milhões, atrai multidões e tem grande cobertura da mídia:

Não há como por em xeque a sua existência. Um carrossel de eventos gira em torno dela: mostras paralelas de galerias, exposições especiais em museus e centros culturais, debates, festas, encontros em consulados, visitas de críticos e curadores do mundo todo, abertura ao público de coleções particulares e, aqui e ali, até um pouco de arte (NAVES, 2007, p 424).

Desde o início das Bienais, o evento já contou com a participação de 159 países, mais de 13 mil artistas, cerca de 60 mil obras, e quase 7 milhões de visitantes. Em 2012, será realizada a 30ª Bienal Internacional de São Paulo.

As Bienais uniram em um grande evento artistas de renome, provocando a necessidade de uma cobertura especializada por parte da imprensa. O movimento museológico da década de 1950 deu uma aura de importância para as artes plásticas e, assim como as Bienais, contribuiu para que estas fossem mais pautadas pelos veículos de grande circulação. A espetacularização dos museus, que ocorre na década de 70, assunto que será tratado com mais profundidade a seguir, volta a chamar atenção para as artes plásticas.

¹⁵⁹ Idem

3.5 Ditadura militar brasileira: a arte como mercadoria

A ditadura militar brasileira se caracterizou pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime. Esse período que durou de 1964 a 1985 constitui um momento de importantes reformulações para o sistema cultural, que passa a se organizar em termos empresariais. Com a abertura do regime em 1979, já existe uma nova estrutura em funcionamento e constante expansão. Assim, a década de 1980 coloca-se como consequência das mudanças que se iniciaram em 1964.¹⁶⁰

Na década de 1970, o desenvolvimento do mercado de bens culturais coincide com a elevação do padrão de vida das camadas médias, propiciada pelo “milagre brasileiro”¹⁶¹. Entre as décadas de 1960 e 1980 o Brasil foi integrado culturalmente pelos serviços de telecomunicações que levavam os sinais de tevê a todos os cantos do território: a televisão e o cinema, do mesma forma como aconteceu com o rádio nos anos 1930, passaram a ser consumidos em âmbito nacional.¹⁶²

Esse desenvolvimento do mercado carregava-se com uma implicação ideológica que se expressava na censura, que representava o tipo de orientação que o Estado pretendia conferir à cultura. Entretanto, a censura não agiu de modo uniforme, pois impedia um tipo de orientação, mas incentivava outro: textos específicos (de teatro, música, literatura, cinema) foram censurados, mas não a produção geral desses bens, que cresceu e se consolidou.¹⁶³

Quando surgiram crises do fracasso do “milagre”, o Estado tentou recuperar sua imagem ao intervir no terreno cultural realizando investimentos diretos, através da Política Nacional de Cultura, criada em 1975. Essa política se propunha, contraditoriamente, a criar incentivos por meio de subvenções ao mesmo tempo em que coibia com a

¹⁶⁰ PELLEGRINI, 1999, p 180

¹⁶¹ O “milagre econômico brasileiro” é a denominação dada à época de excepcional crescimento econômico ocorrido no governo Médici, entre os anos de 1969 e 1973.

¹⁶² TOLENTINO, 2007, p 8

¹⁶³ PELLEGRINI, 1999, p 180

censura. Tal política reforça a necessidade de organização da cultura em moldes empresariais, em que a profissionalização e a conquista do mercado são pontos cruciais.¹⁶⁴ Ao lado do panorama que se instalou com a cultura de repressão, dados positivos podem ser apontados:

Outra característica é a criação de órgãos oficiais junto aos vários setores da cultura, ou a reformulação dos que já existiam, como Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), Funarte (Fundação Nacional das Artes), Instituto Nacional do Livro e Serviço Nacional do Teatro. Esses órgãos financiam projetos como a Bolsa Trabalho Arte, da Funarte, que, extinta, faz hoje muita falta aos estudantes universitários brasileiros mais criativos (ARAÚJO, 2003, p 118).

Há, portanto, uma dicotomia entre o Estado repressor e o Estado que incentiva as artes. Ao longo da década de 1970, o produto cultural vai acentuando seu caráter de mercadoria e o Estado torna-se o grande mecenas da cultura brasileira.

Durante o regime militar, a cultura concentra-se em razão do Estado. O cinema, por exemplo, torna-se produto do governo. Em 1966 foi criado o Instituto Nacional do Cinema, embrião da Empresa Brasileira de Filmes- Embrafilme, instituída em 1969. Com a Embrafilme, o Estado brasileiro passa a ser o principal consumidor e distribuidor de filmes no país, marcando uma época, em termos de produção de filmes, nunca vista para o cinema nacional. Ou seja, o Estado passa a empresariar o cinema, atuando ele próprio como co-produtor e também distribuidor, deixando de ser simplesmente o mediador e regulador da área (TOLENTINO, 2007, p 9).

A questão da cultura como mercadoria não é nova e remonta ao período do Renascimento europeu, quando o patrocínio de atividades culturais tornou-se frequente. No Ocidente, foi a Itália que iniciou o “culto do príncipe”, que colocava artistas a seu serviço para que estes criassem em torno dele cenários prestigiosos (palácios, jardins, festas, bailes, entradas solenes, arcos de triunfo) e fixam seus traços para a posteridade (estátuas, quadros, tapeçarias):¹⁶⁵

A questão da cultura como mercadoria é velha de muito tempo, remonta pelo menos ao século XVI europeu, se olharmos por esse ângulo o mecenato, por exemplo, e adquire contornos bastante claros com o surgimento do folhetim, no século XIX, gênero literário inicialmente não legitimado por escolas ou institui-

¹⁶⁴ PELLEGRINI, 1999, p 181

¹⁶⁵ RICHARD, 1989, p 43

ções acadêmicas, mas pelo próprio jogo do mercado (PELLEGRINI, 1999, p 187).

Após o colapso do “milagre brasileiro”, foram ofertadas bolsas, empregos, financiamentos e facilidades para publicações, de acordo com o beneplácito do poder estatal aos que não se mostrassem contrários à ditadura. Para os “indesejáveis”, desemprego e censura, representada pela impossibilidade de circulação de seu trabalho artístico ou teórico.¹⁶⁶

Durante o governo militar começa a se esboçar, pela primeira vez, uma política oficial de cultura coordenada, envolvendo vários setores da atividade cultural. No início da década de 1970 foi criado o Plano de Ação Cultural, que definia as metas para buscar resultados mais diretos na cultura.¹⁶⁷

A diferença entre o Estado Novo e o período militar reside no fato de que a Era Vargas implicou a construção de uma arquitetura cultural destinada a formar a nacionalidade e identidade cultural brasileira, vinculando educação e cultura. O regime militar, por sua vez, atuou mais no sentido de criar condições tecnológicas e econômicas que permitissem a expansão da indústria cultural, ampliando o mercado de consumo dos bens culturais (TOLENTINO, 2007, p 9).

Nos anos 1980, a lógica do sistema mercantil é fortalecida pela dinâmica da mídia. Essa década caracteriza-se pelo fortalecimento de traços presentes no período anterior, a ponto de haver uma ênfase na dimensão internacional de cultura. A simbiose operada entre mídia e mercado apagou limites e “estabeleceu uma indiferenciação completa entre o que é cultura e o que é mercadoria, com base numa estética que só foi possível criar com a proliferação das imagens pela televisão: a do espetáculo” (PELLEGRINI, 1999, p 184).

Após o período militar, a cultura passa a atrair a atenção empresarial e se torna um grande negócio. As ações do Estado para a cultura vem com força nos anos 1980 com a criação do Ministério da Cultura. Com o Ministério, a cultura passa a ser considerada tema de debate econômico, político e social. Além disso, a cultura passa a ser pensada de forma ampla, e não a reboque de outros campos. Nesse momento, aconte-

¹⁶⁶ PELLEGRINI, 1999, p 183

¹⁶⁷ TOLENTINO, 2007, p 9

ce a oficialização da cultura como tema de política pública do Estado, processo que tem início nos anos 1930.¹⁶⁸

“Temos, então, definitivamente instalada, a indústria cultural brasileira” (PELLEGRINI, 1999, p 187). A homogeneização na produção e no consumo de bens culturais mostra-se um processo muito semelhante ao ocorrido décadas antes nos países desenvolvidos, especialmente nos Estados Unidos.

3.6 A espetacularização dos museus

Desde a antiguidade o homem coleciona objetos e lhes atribui valor, entretanto, somente a partir do século XVII se consolidou o museu próximo ao que conhecemos hoje.

Durante a Idade Média, a Igreja Católica foi a principal colecionadora de obras de arte e objetos variados. Ao final desse período, os príncipes italianos começaram a formar coleções particulares e a palavra museu designava, especificamente, a coleção que Lorenzo de Médici abrigava em sua residência. O termo se referia tanto à coleção como ao prédio que a acolhia em Florença.¹⁶⁹

Em 1683 é aberto o primeiro museu público, o *Asmoleum Museum*, na Inglaterra. Apesar da expressão “museu público”, a visitação era restrita e apenas artistas e estudiosos eram autorizados a visitar as coleções do *Asmoleum Museum*. Somente após a Revolução Francesa as portas das grandes coleções são abertas ao público em geral, nesse momento surgem os grandes museus nacionais voltados para a educação do povo.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Idem

¹⁶⁹ COELHO, 1997, p 270

¹⁷⁰ Idem

No Brasil, dom João VI cria em 1815 o Museu Nacional segundo o modelo europeu, o qual priorizava a coleção de história natural. Os mais importantes museus brasileiros são criados após a Era Vargas, quando surgem as primeiras políticas culturais.¹⁷¹

Atualmente, o Conselho Internacional de Museus, organização vinculada a Unesco, define museu como "uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade" (ICOM, 2010). Já a Associação Americana de Museus apresenta uma definição um pouco mais detalhada:

Museu é uma instituição estabelecida, sem fins lucrativos, que se ocupa prioritariamente de exposições temporárias, aberta ao público e administrada para o bem público, com a finalidade de preservar, estudar, interpretar, colecionar e exibir para o público, para sua instrução e fruição, objetos e espécies de valor educativo e cultural, incluindo material artístico, científico (seja animado ou inanimado), histórico e tecnológico. Museus assim definidos devem incluir também jardins botânicos, zoológicos, aquários, planetários, sociedades históricas, casas e propriedades históricas que preencham os requisitos acima referidos (AAM, 2000).

Hoje, grande parte dos museus busca cumprir um papel fundamental para a sociedade: a de instituição com função didática e educativa. Nas últimas décadas, os museus deixaram de se dedicar exclusivamente para a conservação e preservação do patrimônio cultural e se voltaram para o visitante, ajudando-o a compreender a obra exposta. "Os museus evoluíram nitidamente de uma atitude meramente depositária e conservadora, em que as obras em si eram o mais importante, para outra que se poderia descrever como orientada para o público" (COELHO, 1997, p 270).

A partir da década de 1990, os museus brasileiros passaram a organizar grandes exposições, o que ampliou consideravelmente o número de visitantes e atraiu grupos de crianças e jovens estudantes em passeios organizados pela escola. Para manter esse grupo de visitantes, que era um dos mais representativos, muitos museus tiveram a preocupação de criar setores educacionais e de organizar exposições pedagógicas

¹⁷¹ Idem

com o auxílio de monitores, tudo isso com o intuito de reforçar o papel educacional da instituição.¹⁷²

O MASP recriou seu setor educacional e novos foram organizados em museus como o MAM /SP, MAM/RJ, MAC/Niterói, MARGS/Porto Alegre, MAM/Recife, Centro Cultural do Banco do Brasil (Rio, SP, Brasília), Instituto Cultural Itaú, Museu de Belém, de Curitiba, de Belo Horizonte, de Florianópolis. A análise dos processos de mediação usados na condução das visitas de muitas instituições mostra que algumas ainda se apegam a roteiros, direcionando o olhar do visitante somente para as obras sobre as quais os monitores se prepararam para falar (BARBOSA, 2011).

Para Teixeira Coelho (1997), essa postura de instituição educadora faz com que o público encare o museu como uma instituição similar à escola, o que tem um efeito paradoxal: “em vez de facilitar o acesso à obra de arte, o destaque dado à ação educacional reforça a ideia, no público leigo, de que as portas da arte só se abrem depois do esforço representado por um treinamento orientado” (COELHO, 1997, p 275).

A multiplicação dos museus de arte contribuiu para a difusão social da arte e para o aparecimento de um caráter laico que afirma a universalidade do homem, conforme a tendência de democratização que se manifesta nas sociedades contemporâneas. O museu tornou-se um instrumento democrático com a função de ensinar a todos.¹⁷³ Porém, para alguns autores,

uma das primeiras funções do museu de arte é o de reforçar uma determinada hegemonia cultural, geralmente a da cultura erudita, assim, o melhor seria não reforçar esta imagem e recusar a ideia do museu como extensão da escola. Para outros (autores), só com a educação o museu poderá cumprir sua tarefa supostamente democratizadora (COELHO, 1997, p 275).

Nos anos 1970 e 1980, o montante de verba dos museus diminuiu, foi então que o interesse pelo público cresceu e os museus tiveram a preocupação de registrar número elevado de frequentadores como uma alternativa para suas demandas econômicas, atendidas tanto pelo Estado quanto por indivíduos e instituições privadas.¹⁷⁴ Nas últimas décadas, a arte e a cultura se revelaram “fontes nada desprezíveis de recursos

¹⁷² BARBOSA, 2011

¹⁷³ LEENHARDT, 2000, p 24

¹⁷⁴ COELHO, 1997, p 271

econômicos, sobretudo na forma de turismo cultural (e também como geradora de empregos diretos e indiretos) e os museus mostram-se como vias particularmente adequadas de canalização dessas rendas” (COELHO, 1997, p 172).

Quando os museus passaram a se preocupar mais com seus visitantes, a noção de museu como um espaço absolutamente sério, sóbrio e distante passou a ser combatida:

A ideia de museu como espaço sacralizado, em que os visitantes devem falar baixo, não rir, não correr, vem sendo combatida por outra noção de museu como lugar que permite a participação dos visitantes (caráter interativo das exposições, por exemplo) e a comunicação das ideias, e não apenas como local da exposição de obras para espanto ou deleite do público. Essa nova concepção que de todo não dessacraliza o museu- se deve tanto à visitação em massa (nos países do primeiro mundo, sem dúvida...), gerando a necessidade de aperfeiçoamento de mídia dos museus, levando os profissionais dos museus a buscar ampliar o número de visitantes e aprimorar a qualidade da visitação (COELHO, 1997, p 237).

Com o intuito de ampliar o número de frequentadores, os museus tornam-se um espaço de espetáculo como um apelo da cultura, mas sem perder a função lúdica e educativa. Hoje, os visitantes, muitos dos quais se constituem em função do turismo, e as diretivas dadas pelos meios de comunicação transformam uma exposição em “espetáculo de visitação obrigatória e massiva; nesses casos, a função educativa dos museus passa para um segundo lugar, transformando o museu numa grande praça pública” (COELHO, 1997, p 327).

Em 1967, Guy Debord escreveu *A sociedade do espetáculo*, um manifesto no qual criava o conceito de espetáculo para descrever o novo patamar do capitalismo: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos” (DEBORD, 1967, apud BUCCI, 2005, p 227). De acordo com esse manifesto, seria possível converter tudo em espetáculo, desde a indústria farmacêutica, a política até mesmo a produção intelectual.

A indústria farmacêutica converte-se em espetáculo, pois não tem sobrevivência fora da imagem ou, de forma restrita, fora da propaganda. A produção intelectual, acadêmica, converge para o espetáculo- e a notoriedade dos intelectuais é dada também por expedientes como sua “presença na mídia”, de um modo tal que essa notoriedade midiática, posta pela imagem, sobrepõe-se aos critérios acadêmicos, sufocando-os. A indústria bélica torna-se espetáculo, pelos filmes de

Hollywood, pelas declarações ameaçadoras dos chefes de Estado em horário nobre, pelo terrorismo ao vivo, pelas guerras performáticas em cadeia mundial de tevê. A política, enfim, torna-se espetáculo (BUCCI, 2005, p 228).

Desse modo, o conceito de espetáculo não cabe dentro do conceito de indústria cultural, pois o ultrapassa. Da mesma maneira que a vida contemporânea é toda mediada pelo espetáculo, as exposições de obras de arte e, principalmente, as grandes exposições temporárias, também são transformadas em espetáculos.

A realização de “grandes exposições” temporárias (como as dedicadas a Picasso, Matisse, impressionistas, etc), que integram um circuito internacional e se transformam em não menores shows de mídia, tornou-se um dos principais fatores de aumento de público nos museus. [...] Essas grandes exposições, embora não apenas elas, têm contribuído também para aumentar significativamente as receitas de lojas de museus, que vendem reproduções, livros, vídeos e uma infinidade de outros objetos direta ou indiretamente ligados às artes em geral e às artes neles mostradas. Esse comércio é, hoje, uma das fontes não desprezíveis de recursos para os museus. (COELHO, 1997, p 271).

Uma das mais significativas exposições temporárias realizadas no Brasil foi a *Exposição Monet* de 1997. Realizada com o apoio da Fundação Roberto Marinho, a exposição exibiu 23 telas, 10 caricaturas, 5 objetos pessoais e 40 fotografias de Monet e levou multidões ao Masp e ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro.

A mostra teve início no dia 12 de março no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 19 de maio e contabilizou exatamente 432.776 visitantes. O número representou recorde de visitantes em exposições de arte no Brasil e foi o segundo maior público da América Latina. Mais de 50% dos não-pagantes (229.586 pessoas) eram estudantes de cerca de 700 escolas do estado. Para melhor ensinar a arte impressionista, 1.300 professores receberam treinamento sobre a exposição, fato que reforça o caráter educacional dos museus.¹⁷⁵

O grande número de visitantes contribuiu para aumentar a receita de diversos setores: a boneca Linéia, personagem do livro infantil que conta a vida do pintor, teve cerca de cinco mil exemplares vendidos; diversos restaurantes cariocas criaram cardápios especiais, com pratos típicos de Giverny (cidade onde Monet morou), e a estampa

¹⁷⁵ Fundação Roberto Marinho

vichy invadiu as vitrines das lojas de roupas. Além disso, a *home-page* sobre a mostra recebeu mais de dois milhões de visitantes, número considerável para a época.¹⁷⁶

Em São Paulo, a *Exposição Monet* esteve em cartaz entre 27 de maio e 10 de agosto, onde também registrou recorde de publicou, levando 401.201 pessoas ao Masp.¹⁷⁷

Além das grandes exposições temporárias, a arquitetura é outro fator explorado pelos museus para atrair mais visitantes. A partir da década de 1980, grandes projetos arquitetônicos de museus começaram a proliferar, em particular nos Estados Unidos, no Japão, na Alemanha e na França, o que passou a atrair turistas para o local onde o prédio está construído.

Museus de variados tamanhos- desde o renovado Louvre com sua pirâmide de vidro e suas novas alas monumentais até uma pequena construção em madeira preta no alto de uma colina na pequena cidade de Shibukawa, no Japão, projetada por Aratá Isozaki, passando pelo novíssimo e não menos espetacular Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, inaugurado em março de 1995- tomam conta do panorama cultural e se apresentam como modos contemporâneos privilegiados do “templo da cultura”. Há mesmo, por vezes, uma disparidade absoluta entre a grandiosidade e o luxo do espaço físico do museu e as coleções por ele abrigadas. [...] As edificações tornam-se mais importantes, em termos físicos, estéticos e culturais, do que as obras por ele abrigadas (COELHO, 1997, p 272).

Ao lado da arquitetura e da organização de grandes exposições temporárias, pode-se acrescentar a própria organização da exposição como forma de tornar o museu como um local de espetáculo. Contrapondo-se à vertente do cubo branco preconizada a partir dos anos 1930 pelo MoMA, surge com os novos museus de arte moderna uma concepção dramatizada, na qual luz teatral, cores e ambientações dramatizam o contato do visitante com a obra de arte. “A exemplo de uma peça teatral, a exposição de arte é também um produto cultural: ela satisfaz hábitos de consumo e constitui um espaço experimental, tanto para quem a constrói como para quem a usufrui” (SIQUEIRA, 2007, p 4).

Nesse contexto, a criação do Centro Georges Pompidou, em Paris, influenciaria na ousadia arquitetônica e na espetacularização dos museus que estariam por vir. A

¹⁷⁶ Idem

¹⁷⁷ Idem

partir dos anos 1980, os museus passaram a constituir não só marcos visuais, verdadeiros monumentos e fonte de atração para as massas, mas também a fomentar um novo perfil de exposições, considerando a diversidade de público que desejavam atrair.¹⁷⁸

Os grandes projetos arquitetônicos de museus, o reforço do caráter educativo da instituição e a organização de grandes exposições temporárias, inseridas na lógica do espetáculo, são fatores que atraem visitantes e, conseqüentemente, aumentam a verba destinada aos museus.

Além disso, grandes exposições temporárias e grandes eventos de arte, como é o caso da Bienal Internacional de São Paulo, atraem atenção da mídia e costumam ter cobertura dentro dos veículos especializados em cultura. Ou seja, quanto está inserida na lógica do espetáculo, as artes plásticas dispõem de espaço enquanto pauta no jornalismo cultural.

3.7 As artes plásticas como metáfora de erudição

Aparentemente, há uma ideia de erudição no imaginário coletivo no que se refere às artes plásticas. Entre as razões que podem explicar essa imagem das artes plásticas como metáfora de erudição pode-se citar: a estreita relação que artistas plásticos mantinham com intelectuais e membros da elite, principalmente nas primeiras décadas do século XX; a tradição de artistas plásticos brasileiros aprimorarem suas técnicas na Europa; o fato de as artes plásticas terem sido usadas tradicionalmente para retratar reis, imperadores, membros da elite e presidentes; finalmente, o fato do mercado de arte representar um circuito milionário.

No início do governo de Getúlio Vargas, nos anos 1930, existia no Brasil a tendência de membros da classe alta, políticos e de indivíduos em ascensão financeira posarem para que artistas pintassem seus retratos. No livro *Imagens negociadas*, Sergio Miceli (1996) faz uma análise da elite brasileira através dos retratos pintados por Cândido Portinari (1903-1962) entre os anos de 1920 e 1940. Para Miceli (1996), a ne-

¹⁷⁸ SIQUEIRA, 2007, p 4

cessidade de pessoas da elite, principal clientela desse gênero de pintura, em ter seu retrato feito por um artista de renome representava:

As expectativas de projeção e prestígio social, modelos de excelência social que pareciam desejosos de imitar, os padrões de gosto que estavam buscando internalizar, em suma, diversas maneiras de sinalizar suas pretensões de posicionamento na hierarquia social brasileira da época na capital do país (MICELI, 1996, p 13).

No período entreguerras, ter um retrato pintado por um artista de renome tornou-se sonho de consumo de várias famílias da classe alta. O caráter simbólico das encomendas de retratos, painéis decorativos, retratos da prole e cromos religiosos pela elite brasileira explica-se em termos de um desejo de afirmação e projeção social que buscava reciclar o teor distintivo de artigos de luxo e readaptar os conteúdos e linguagens importados da aristocracia europeia. A procura de retratistas por parte da elite é um costume que remonta ao Renascimento florentino, a começar pela *Mona Lisa* (1503-1506) de Leonardo da Vinci (1452-1519), encomendada por um rico comerciante de seda para celebrar a sobrevivência de sua terceira mulher ao parto.¹⁷⁹

O fato dos retratos serem um objeto de consumo da elite brasileira no início do século passado fazia com que o círculo de amizade dos pintores fosse composto, basicamente, por sua clientela, ou seja, artistas, intelectuais, integrantes da cúpula política, membros do corpo diplomático e da classe alta. Portinari, por exemplo, realizou retratos de mulheres de diplomatas estrangeiros e do presidente Getúlio Vargas, além de alguns amigos ilustres, como Jorge Amado, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos.¹⁸⁰ A presença de indivíduos economicamente favorecidos e de artistas brasileiros no círculo de amigos de pintores pode reforçar a imagem pública um tanto glamorosa que existe em torno das artes plásticas.

Outra razão que pode explicar as artes plásticas como metáfora de erudição no imaginário coletivo é a tradição, pelo menos até o início do século XX, dos artistas brasileiros viajarem para a Europa para aprimorarem suas técnicas. Em uma época em

¹⁷⁹ MICELI, 1996, p 131

¹⁸⁰ MICELI, 1996, p 78

que viajar para a Europa era um privilégio de poucos, essa era uma prática difundida, ou pelo menos almejada, entre intelectuais e artistas residentes no país.

Até 1912, por exemplo, não existia em São Paulo uma escola oficial de nível superior no campo das artes plásticas, então muitos artistas buscavam formação e posterior especialização fora do país. Outra opção para os artistas eram os ateliês e cursos particulares de arte oferecidos à população.

Nesse setor do ensino particular de arte, ficou claro que a clientela, se não provinha da alta burguesia, pelo menos dispunha de recursos financeiros para se bancar. Os alunos dos cursos particulares eram divididos em duas categorias: jovens artistas preocupados com sua formação profissional e “senhoras e senhoritas” que, além de querer aprender técnicas artísticas, buscavam certa sofisticação cultural.¹⁸¹

Os jovens artistas paulistas que não podiam estudar na Europa com recursos próprios recorriam ao Pensionato Artístico do Estado. Criado em 1892, o Pensionato era um programa de bolsas de estudos do exterior concedido a paulistas natos para realizarem especializações nas áreas de música e artes plásticas.¹⁸²

Em São Paulo era perceptível a estreita ligação entre burguesia e as artes plásticas. Desde o início da Primeira República (1889-1930), a burguesia paulista não podia contar com funcionários que a representassem junto ao Estado e tomou para si a responsabilidade sobre os assuntos de responsabilidade do Estado, inclusive os ligados à educação, à cultura e à arte. Além de subvencionar o Pensionato Artístico do Estado e o liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, elementos influentes da alta burguesia paulista estavam por trás de “todas as grandes exposições ocorridas na cidade entre 1900 e 1922 (e depois também), viabilizando os eventos” (CHIARELLI, 1995, p 50).

O fato das artes plásticas, especialmente as pinturas históricas, terem sido usadas ao longo dos séculos para retratar imperadores, reis, figuras da elite e da cúpula política também podem explicar a ideia de erudição presente no imaginário coletivo.

As pinturas históricas é o gênero das artes plásticas que registra imagens marcantes da cena mitológica, social, histórica ou religiosa (batalhas, cenas de guerra, coroação de imperadores, casamentos reais, etc). Mesmo que o episódio não tenha sido

¹⁸¹ CHIARELLI, 1995, p 57

¹⁸² CHIARELLI, 1995, p 47

tão grandioso quanto retratado, a pintura histórica assim o torna. Desse modo, acontecimentos domésticos, o cotidiano e os personagens anônimos não são registrados pelo gênero, dos quais são dignos apenas os grandes atos e seus heróis.¹⁸³

A partir da década de 1950, o mercado de arte tornou-se uma fonte atrativa de investimentos. Hoje, o mercado de arte representa um circuito milionário, o que é mais um fator que pode explicar as artes plásticas como metáfora de erudição.

[A partir da década de 1950] Os preços, sobretudo de impressionistas e pós-impressionistas franceses, e dos mais eminentes entre os primeiros modernistas parisienses, subiram às alturas até, na década de 1970, o mercado de arte internacional, cuja locação mudou primeiro para Londres e depois para Nova York, igualar os recordes históricos (em termos reais) da Era dos Impérios, e no desvairado mercado da década de 1980 subir além deles. O preço de impressionistas e pós-impressionistas multiplicou-se por 23 entre 1975 e 1989. Cada vez mais os compradores de arte compravam como investimento, como antes os homens compravam ações especulativas de minas de ouro (HOBSBAWM, 1994, p 491).

Atualmente, calcula-se que no Brasil o montante de dinheiro que circula no mundo da arte seja de 300 milhões de reais por ano. Em outros países esse valor é ainda mais alto: de acordo com o levantamento da fundação europeia *The European Fine Art Foundation* (Telaf), o total de vendas no mercado internacional atingiu 68,5 bilhões de dólares em 2008, sendo que os Estados Unidos e a Grã-Bretanha são responsáveis por dois terços desse montante.¹⁸⁴

O Brasil, junto com Rússia, China e Índia, os países ditos BRICs, continua sendo apostado com uma das grandes promessas [do mercado de arte]. A aposta é tamanha nesse sentido que em julho deste ano foi lançado o primeiro fundo de investimento especializado em arte no Brasil, o *Brazil Golden Art*. Ou seja, tem gente aqui que, em vez de aplicar hoje em empresas consolidadas na bolsa de valores, aposta pesado em arte (KATO, 2011, p 26).

O mercado de arte é um investimento atrativo devido ao aquecimento do setor e, conseqüentemente, à rápida valorização dos bens. A valorização das obras de arte não é restrita aos nomes consagrados do impressionismo: artistas plásticos contemporâ-

¹⁸³ Enciclopédia Itaú Cultural

¹⁸⁴ KATO, 2011, p 26

neos como Jeff Koons e Damien Hirst desfrutam de situação financeira, no mínimo, confortável.

A peça *Hanging Heart* (FIGURA 7), de Jeff Koons, foi vendida por 25,7 milhões de dólares na casa de leilão inglesa Christie's, em novembro de 2007. Um conjunto de 223 trabalhos intitulados *Beautiful Inside My Heart Forever*, de Damien Hirst, foram leiloadas em Londres em setembro de 2008. As obras foram compradas em sua maioria por investidores particulares, que juntos gastaram 198 milhões de dólares.¹⁸⁵



FIGURA 7- THE HANGING HEART
FONTE- Site Jeff Koons

¹⁸⁵ Idem

3.8 A secundarização das artes plásticas

A partir da segunda metade do século XX, as artes plásticas tiveram seu espaço reduzido na pauta do jornalismo cultural. Algumas razões que podem explicar essa secundarização das artes plásticas são: o fato das artes plásticas serem vistas como um assunto erudito, conseqüentemente pouco palatável para a grande massa; a forte presença da indústria na pauta cultural; a ampliação de temas abordados nas revistas e cadernos de cultura; finalmente, a influência do modelo norte-americano de fazer jornalismo e a conseqüente diminuição da crítica cultural.

O fato das artes plásticas serem vistas como uma metáfora de erudição por parte do público faz com que os profissionais envolvidos na produção de notícias de cadernos e revistas culturais optem por assuntos mais “palatáveis” e que tenham grande aceitação por parte do público.

O jornalismo cultural praticado na atualidade tende a priorizar assuntos que dialoguem com a grande massa, desse modo, assuntos vistos como herméticos são relegados a segundo plano. Assuntos referentes à cultura de massa, como o cinema *hollywoodiano*, os livros *best-sellers* e o dia-a-dia das celebridades, tem ganhado cada vez mais espaço nos veículos especializados.

A influência da indústria cultural no fazer jornalístico da editoria de cultura faz com que muitas publicações se concentrem em repercutir o provável sucesso de massa de determinado filme ou livro, por exemplo.¹⁸⁶ Por outro lado, assuntos que dialoguem com um público mais restrito, como é o caso das artes plásticas, da poesia e da ópera, são pautados com menos frequência.

Outro fator que pode explicar a secundarização das artes plásticas é a ampliação da pauta cultural. A maior variedade dos temas abordados pelo gênero fez com que as artes plásticas, na realidade as sete artes de modo geral, perdessem espaço para temas como moda, gastronomia e design. As novas linguagens e campos estéticos inse-

¹⁸⁶ PIZA, 2003, p 31

ridos na pauta cultural fizeram com que o espaço destinado a cada um dos assuntos abordados fosse reduzido nos veículos especializados.¹⁸⁷

Essa conclusão parece lógica quando se pensa que há uma ampliação dos temas abordados, porém, normalmente, não há ampliação das páginas do veículo. Na realidade, às vezes há, até mesmo, uma redução das páginas noticiosas devido ao espaço destinado à publicidade.

A partir da década de 1960, o modelo norte-americano de jornalismo, que primava pela atualidade e pela objetividade, passou a ser adotada pelas redações de revistas e cadernos culturais. Devido à exigência de objetividade e de atualidade, a crítica longa e aprofundada perdeu espaço no jornalismo cultural. Enquanto isso, a agenda de lançamentos e eventos promovidos pelos conglomerados multinacionais de comunicação, tais como estreias de filmes, lançamentos de CDs e premiações, tomaram as páginas da grande imprensa.¹⁸⁸

Como o texto crítico era um dos pilares que garantiam a presença das artes plásticas nos veículos especializados em cultura, a redução da crítica é outro fator que pode explicar a concorrência, em desvantagem, que as artes plásticas enfrentam com os outros assuntos da pauta cultural.

Quando se fala em secundarização das artes plásticas não significa que elas tenham sido banidas dos cadernos e revistas especializados em cultura, mas significa que a área dispõe de menos espaço quando se compara aos primórdios do jornalismo cultural, principalmente no que se refere à crítica cultural.

Porém, essa secundarização não se dá quando há grandes eventos, pois as Bienais Internacionais de São Paulo, por exemplo, comprovam que as artes plásticas têm lugar quando estão inseridas na lógica do espetáculo ou da polêmica.

“Certos diretores de redação e editores-chefes encaram a seção de cultura como perfumaria, para sempre fadada à futilidade e à leveza. Contingências da sociedade de massas, que não precisa de cultura, mas de entretenimento, e consome bens culturais como quaisquer outros” (LORENZETTI, 2007, p 78). Ou seja, para encontrar público-

¹⁸⁷ VARGAS, 2004, p 5.

¹⁸⁸ BUITONI, 2000, p 64

leitor nos cadernos e revistas culturais da grande imprensa, as artes plásticas costumam ser exploradas pelo viés do espetáculo, do entretenimento.

Além disso, a secundarização das artes plásticas não se faz presente na internet, onde elas desfrutam de espaço de discussão. É preciso ressaltar que a constatação da secundarização das artes plásticas na pauta do jornalismo cultural é de base bibliográfica e não quantitativa.

Para Szanto (2007) o fato de assuntos antes quase onipresentes na pauta cultural terem sido relegados a segundo plano, como é o caso das artes plásticas, não significa que o jornalismo cultural esteja perdendo em qualidade. Para Szanto, o segmento não deve se limitar a cobrir exclusivamente as sete artes, já que a “cultura representa tudo o que a cidade está fazendo”.¹⁸⁹

A cobertura de teatros, museus ou música clássica está cada vez mais frequentemente empacotada com artigos sobre estilo de vida, jardinagem, viagens e culinária. A cultura está cada vez mais embutida dentro de seções engraçadas e estilosas, nas quais se supõe que os leitores tenham mais interesse. Essa é uma maneira de fazer com que as artes continuem aparecendo nos jornais, e há algo bem democrático e realista nessa abordagem. As pessoas se divertem de muitas maneiras. Uma noite pode-se ir a um concerto. Amanhã se pode ir à praia. No fim de semana pode-se levar a esposa ou um amigo para jantar. Na vida das pessoas esses acontecimentos são partes de um fluxo contínuo. São partes do tecido da vida, e então por que não integrar as artes e a cultura na cobertura mais ampla de estilos de vida do jornal? (SZANTO, 2007, p 42).

Hobsbawm (1994) defende que houve um declínio na produção das sete artes a partir da segunda metade do século XX, esse pode ser outro fator que explica o fato das artes plásticas terem tido seu espaço reconsiderado enquanto pauta do jornalismo cultural. “A tecnologia [através da difusão do rádio, da televisão e da internet] transformou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes e diversões populares que o das “grandes artes”, sobretudo as mais tradicionais” (HOBBS-BAWM, 1994, p 484).

Após a II Guerra Mundial, a principal mudança no desenvolvimento das sete artes foi uma acentuada mudança geográfica para longe dos centros tradicionais de cultura de elite, antes localizados na Europa. A cidade de Nova York, por exemplo, substituiu

¹⁸⁹ SZANTO, 2007, p 42

Paris como o centro das artes plásticas e passou a ser o lugar onde o mercado de arte e os artistas vivos se tornavam os produtos de mais alto preço.¹⁹⁰

Além da mudança geográfica dos centros tradicionais de cultura de elite, um fator econômico que afetou as artes na segunda metade do século XX foi a integração delas na vida acadêmica, ou seja, nas instituições de ensino superior, que se encontravam em plena expansão.

Para Hobsbawm (1994), o surgimento de uma indústria de diversão popular voltada para o mercado de massa reduziu as formas tradicionais de arte a guetos de elite e a pessoas com educação superior.

O público de teatro e ópera, os leitores dos clássicos literários de seus países e do tipo de poesia e prosa levado a sério pelos críticos, os visitantes de museus e galerias de arte pertenciam esmagadoramente aos que tinham pelo ao menos uma educação secundária. A cultura comum de qualquer país urbanizado de fins do século XX se baseava na indústria da diversão de massa: cinema, rádio, televisão, música popular (HOBSEAWM, 1994, p 493).

Para Hobsbawm (1994), não se pode deixar de notar o declínio, após a II Guerra Mundial, de gêneros característicos das artes que floresceram no século XIX. Esse declínio jamais poderia ser atribuído à escassez de talento, mas sim às mudanças nos incentivos para expressar esses talentos, nos canais usados para expressá-los e no estímulo a fazê-lo de uma determinada forma.

A escultura é um exemplo (do declínio da grande arte) que vem logo à mente, quando nada porque a principal expressão dessa arte, o monumento público, praticamente morreu após o fim da Primeira Guerra Mundial, a não ser em países ditatoriais, onde, por consenso geral, a qualidade não igualou a quantidade. É impossível evitar a impressão de que a pintura não foi o que tinha sido mesmo entre as guerras. De qualquer modo, seria difícil fazer uma lista de pintores de 1950 a 1990 aceitos como grandes figuras (por exemplo, dignos de inclusão em outros museus que não os do país do artista) comparável a uma lista idêntica do período entreguerras (HOBSEAWM, 1994, p 493).

Não há nenhum bom motivo para supor que os toscanos hoje são menos talentosos, ou mesmo que tenham um senso estético menos desenvolvido, que no século da Renascença florentina. O talento nas artes abandonou os velhos meios de expressão porque os novos meios existentes eram mais atraentes, ou recompensadores, como quando, mesmo entre as guerras, jovens compositores

¹⁹⁰ HOBSEAWM, 1994, p 485

de vanguarda, como Auric e Britten, a compor trilha sonora para filmes, em vez de quartetos de corda (HOBSEAWM, 1994, p 495).

O avanço tecnológico dos meios de comunicação, a expansão das instituições de nível superior e o turismo ampliaram o consumo de arte e levaram multidões a estabelecimentos como museus, galerias, salas de concerto e teatros públicos. Hoje, o número das pessoas que passam por essas experiências é muito maior que costumava ser no início do século passado. Porém, a percepção da arte é diferente.¹⁹¹

Dentre todas as pessoas que entram em contato com o quadro *Mona Lisa*, exposto no Museu do Louvre, ponto turístico praticamente obrigatório em Paris, são poucas as que se emocionam, assim como é reduzido o número de pessoas que se comovem quando leem Shakespeare como parte de um currículo de uma prova. A vida diária privada e pública está encharcada de arte. “Jamais fora tão difícil evitar a experiência estética. A obra de arte se perdera na enxurrada de palavras, sons, imagens, no ambiente universal do que um dia se teria chamado arte” (HOBSEAWM, 1994, p 502).

O ritmo acelerado imposto pela tecnologia e pela informática faz com que, mesmo que a arte se faça presente na diária, uma minoria se importa em apreciar uma obra de arte:

Tudo sempre se transformou, mas hoje as mudanças são muito mais velozes. A vida corre mais rápida. A arte, porém, sempre almejou a longevidade, contrapondo-se à brevidade da vida. Hoje, tem consciência de uma obra de arte, desfrutá-la, entendê-la com a ajuda da crítica não faz parte do cotidiano da maioria da humanidade (LORENZETTI, 2007, p 72).

Apesar de ter ocorrido uma mudança no espaço cedido às artes plásticas dentro do jornalismo cultural, elas dispõem de amplo espaço na internet. Com o *boom* da internet nos anos 1990, a produção de conteúdo *online* tem se tornado cada vez mais variada e acessível. A internet oferece grande variedade de opções de conteúdos, o que segmenta o público e possibilita que o leitor interessado em assuntos muito específicos ou em assuntos pouco abordados pela grande imprensa encontre grupos de discussão na rede.

¹⁹¹ HOBSEAWM, 1994, p 502

Há dezenas de endereços eletrônicos onde é possível encontrar informações sobre as artes plásticas do Brasil e do mundo, é o caso das revistas *Das Artes*, *IdeaFixa* e *O Grito!*, dos blogs *Guache* e *Yeda Arouche* e das revistas de maior circulação como *Caros Amigos*, *Bravo!* e *Piauí*. Além disso, revistas e jornais de grande circulação como *Veja*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de São Paulo* costumam disponibilizar *online* críticas, artigos e informações adicionais que não são vinculadas na versão impressa.

Pires (2007), jornalista que integrou a equipe de redação da revista eletrônica *Notícia e Opinião* durante dois anos, afirma que a internet, quando usada de forma interessante, se mostra uma saída para fugir da agenda, tão presente nos veículos impressos.

Notícia e Opinião simplesmente ignorava a agenda. Exceção feita ao cinema, onde havia críticas dos filmes da semana, que era uma exigência do público. Houve edições em que a revista chegou a colocar no ar 20 textos sobre cultura, contrariando todos os princípios da internet. Eram textos longos, de dez telas e sem informações rápidas. O desprezo solene pela agenda foi um dos motivos para que a revista fosse bem-sucedida (PIRES, 2007, p 31).

A colaboração da internet registra-se no sentido de facilitar o acesso ao jornalismo cultural praticado em outros países, o que contribui de forma expressiva para a diversificação. A leitura gratuita de cadernos de cultura de publicações como *El país* ou *Libération*, entre outras, soma na questão do combate à falta de diversidade dos cadernos de cultura.¹⁹²

Para Dória (2007), um texto escrito em um veículo virtual gera mais reação do público do que um texto publicado em veículo impresso de grande circulação, mesmo que seja no portal *online* desse veículo. Aparentemente, o leitor vê o jornalista de veículo impresso como se ele estivesse em um pedestal sem possibilidade de aproximação.

Durante um ano mantive uma coluna na Revista da Folha e agora estou no Caderno Link do Estadão. Nos dois casos mantive meu e-mail embaixo da coluna. É impressionante o número pífio de e-mails que eu recebia; às vezes tinha domingo ou segunda-feira no Estadão em que eu não recebia nenhum comentário. Há uma frieza no veículo impresso, como se o jornal pusesse a matéria e o jornalista que a escreveu num pedestal. O leitor então não dá retorno, tem uma barreira ali. Por outro lado, no NoMínimo, eu tenho um blog, que é o primeiro

¹⁹² PIRES, 2007, p 31

weblog profissional do jornalismo brasileiro. No mínimo certamente não tem o tipo de frequência de um grande portal. Mas toda semana há de três a quatro posts que recebem cem comentários (DORIA, 2007, p 101).

Antigamente, para se produzir informação ou jornalismo, era necessário ter uma empresa montada, um grupo de comunicação tradicional, ou um jornal numa cidade. A expansão da internet a partir dos anos 1990 democratizou as informações: hoje uma pessoa pode, de dentro de sua casa, ser um agente emissor de informação através de comunidades, de blogs, de videoblogs ou o que seja.¹⁹³

Portanto, apesar de as artes plásticas terem sido relegadas a um segundo plano enquanto pauta do jornalismo cultural, a área desfruta de espaço de divulgação e de discussão na internet, não necessariamente em veículos de grande circulação, mas em revistas virtuais especializadas em artes plásticas, em blogs ou sites de discussão.

¹⁹³ PRADO, 2007, p 104

4. LAURA VINCI E NUNO RAMOS: ESTUDO DE CASO

4.1 A lógica do mercado

O mercado de arte tem uma lógica própria: a despeito da intencionalidade ou não, explícita pelo artista, a obra de arte é frequentemente manipulada politicamente em seus estágios de circulação, seja em galerias, bienais, salões ou museus, ou de consumo.¹⁹⁴

Com a exigência do critério de atualidade nos cadernos e revistas culturais, a crítica longa e aprofundada perdeu espaço, o que fez com que os críticos perdessem a importância que tinham no processo de legitimação da produção artística no século XVIII. Hoje, para um artista parece importar mais se inserir numa rede de relações composta de curadores, *marchands* e galeristas do que obter reconhecimento público.¹⁹⁵

Atualmente, a carreira de artista plástico tem etapas tão definidas que perdeu um pouco do caráter aventureiro e arriscado que sempre a acompanhou. A carreira de artista encontra-se escorada por *marchands*, colecionadores, leilões, feiras de arte e exposições. Além disso, ter um bom relacionamento com galeristas e curadores é quase um pré-requisito para que as obras do artista tenham reconhecimento.

É difícil para um artista vender sua obra, estabelecer preços. Os galeristas ajudam no planejamento da carreira e apresentam os artistas a círculos de amizade importantes. Na verdade, o mercado de arte sempre funcionou um pouco assim. Antes eram os mecenas, os *marchands*. Picasso tinha o seu (FEITOSA in KATO, 2011, p 32).

Ainda mais importante do que ter um bom relacionamento com galeristas é a aproximação com curadores, que selecionam artistas e obras para exposições que pre-

¹⁹⁴ AMARAL, 1984, p 16

¹⁹⁵ TRIGO, 2007b, p 2

tendem oferecer um panorama de produção atual e, dessa forma, atribuem leituras para esses conjuntos.

Dentro da estrutura do circuito hoje, pode-se dizer que a crítica teve seu papel diminuído. No lugar dos textos publicados em jornais e revistas, o pensamento mais analítico migrou para a organização das mostras coletivas. Os curadores são os novos críticos. [...] Os curadores apresentam temas, sugerem relações entre criadores e apontam também revelações da área. [...] Para um artista, tornar-se conhecido por curadores influentes significa não só a chance de integrar coletivas importantes e de visibilidade no meio como também a possibilidade de entrar de vez para o acervo de um museu de renome (KATO, 2011, p 35).

O aumento do prestígio de curadores é um fato que vem ocorrendo desde, pelo menos, o início dos anos 90. No livro *O vento e o moinho*, Rodrigo Naves (2007) critica o critério de escolha de obras de arte adotado pelos curadores da Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Os artistas escolhidos para participar da Bienal seriam aqueles que já sabem como funciona a lógica da Bienal e que “se curvam às normas estapafúrdias da instituição”, fazendo com que os artistas interessados em participar da Bienal adaptem suas obras ao gosto dos curadores. Com relação à XXI Bienal, realizada em 1991, Naves afirma:

Tudo nessa Bienal contribuiu para uma situação em que a comissão organizadora se desresponsabilizava em grande parte pelo resultado da mostra, já que o universo de artistas passíveis de serem aceitos fora reduzido àqueles que de antemão reconhecessem a autoridade dos jurados, como num salão de arte para iniciantes. Se o resultado fosse ruim- como de fato aconteceu- o problema estaria na falta de bons artistas inscritos que pudessem ser selecionados. No caso de se obter uma boa mostra, todos os méritos caberiam à argúcia do júri. De fato, as responsabilidades foram capciosamente transferidas dos organizadores da Bienal para os artistas (NAVES, 2007, p 420).

Para Naves (2007), a hipervalorização da curadoria e do júri são problemas que não existiam nas primeiras Bienais ocorridas na década de 1950. Naves ressalta que a II Bienal, de 1953, foi uma das mais relevantes mostras de arte moderna de todos os tempos e que é necessário rever a hierarquia que se dá entre artistas e curadores:

Já é mais do que tempo de se pôr um fim à hipervalorização de curadorias e dos privilégios do júri- ainda que envergonhados- que vem tomando conta da Bienal, o que obviamente não significa abrir mão da necessidade de se fazerem escolhas acertadas. Há um bom tempo o modo de selecionar, de expor e de re-

lacionar as obras tem sido privilegiado, em detrimento da qualidade individual dos trabalhos expostos (NAVES, 2007, p 421).

Hoje, a Bienal é um evento de grande visibilidade pública, que “custa milhões, atrai multidões, enche páginas de jornal e agita a cidade. Não há como por em cheque a sua existência” (NAVES, 2007, p 424). Para Naves (2007), ainda assim a Bienal não se mostra capaz de solucionar os três maiores problemas enfrentados pelas artes plásticas: a falta de discernimento, baixa presença pública e dificuldade de contato na produção moderna.

No Brasil, as artes plásticas enfrentam três problemas básicos: a falta de discernimento, ou seja, a ausência de um processo crítico de seleção que estabeleça uma história de arte realmente qualitativa; uma presença pública muito aquém da qualidade de parcela relevante de nossa produção artística; e a dificuldade de se ter um contato estreito com a produção moderna e contemporânea, já que os museus não possuem acervo representativo da nossa melhor arte. A Bienal seria um momento privilegiado para um começo de superação desses obstáculos. [...] Não parece ser essa a opinião da atual organização da mostra. Em lugar de afirmar uma orientação, optou-se pela apresentação de trabalhos em geral diluidores de tendências contemporâneas, que deu lugar a uma exposição aguada. (NAVES, 2007, p 423).

Originalmente, os curadores de arte eram responsáveis pelo processo de organização e montagem da exposição pública de um conjunto de obras de um artista ou um conjunto de artistas. Cabia ao curador tratar de todos os detalhes necessários à operação: seleção de obras, preparação do catálogo, projeto físico da exposição, supervisão da montagem e desmontagem, documentação. Enfim, cuidar da administração da mostra em seus diferentes aspectos.¹⁹⁶

No passado, “os curadores de museu atuavam como guardiões do patrimônio, isto é, de valores socialmente consagrados no domínio da arte. Hoje os curadores são, frequentemente, os interventores da criação, diretamente implicados na avaliação e interpretação das obras propostas pelos artistas” (LEENHARDT, 2000, p 22). Essa mudança no papel do curador começou a acontecer quando lhe foi reconhecida a tarefa de determinar o tema de uma exposição:

¹⁹⁶ COELHO, 1997, p 141

Uma alteração sensível na função do curador ocorreu a partir do momento em que lhe foi concedida a tarefa de determinar o tema inspirador de uma exposição - um grande salão ou exposição de caráter nacional ou internacional, como as bienais - e de selecionar artistas e obras segundo essa escolha. Assim, o filósofo francês Jean-François Lyotard foi o responsável pela organização no Beaubourg, em Paris, no final da década de 80, de uma exposição intitulada *Les immatériaux*, cuja proposta era exemplificar e discutir aspectos da pós-modernidade segundo a concepção do pensador, autor de obras sobre o tema. Em casos como este, as obras e os artistas transformam-se em instrumentos para demonstração da tese defendida. Se antes artistas e obras eram o ponto de chegada da exposição, sob esse novo entendimento de curadoria, artistas e obras são o ponto de partida. (COELHO, 1997, p 142).

Essa transformação acompanha a tendência recente de valorizar o historiador de arte e de colocá-lo num mesmo nível de importância com o artista - e não raramente, em posição superior. “Críticos, historiadores, filósofos, etc. não são mais apenas responsáveis eventuais pelo aparecimento (ou descoberta) de artistas isolados: criam movimentos e dão rumos a produção artística” (COELHO, 1997, p 141).

Hoje, muitos museus optam por não relatar cronologicamente a história da arte e focam sua atenção sobre um número pequeno de artistas cujas obras são mostradas em profundidade. Assim como a organização de grandes exposições temporárias e da construção de prédios majestosos, essa postura de não priorizar a história da arte seria uma técnica para tentar atrair ao museu um maior número de pessoas e, desse modo, arrecadar mais recursos financeiros. Em vez de optarem pela história, são escolhidas apresentações de certo modo descontextualizadas da experiência artística.¹⁹⁷ Essa tendência acaba por dar muito poder ao curador:

O problema colocado por essa orientação reside, antes de mais nada, na questão de quais artistas escolher, numa operação em que o curador assume uma importância extremada (não, raro, desproporcional em relação ao artista e às obras escolhidas) e cujas fronteiras com os interesses imediatistas do mercado artístico surgem de modo pouco claro (COELHO, 1997, p 272).

Atualmente, o termo curador se aproxima da definição jurídica que lhe é reservada: aquele que tem a função de zelar pelos bens e interesses dos que por si não o possam fazer, “como os órfãos, os loucos, toxicodependentes, estroinas. Os artistas surgem, assim, como aqueles que não sabem ou não explicam as tendências em que se

¹⁹⁷ COELHO, 1997, p 271

encaixam, suas hipóteses de trabalho, suas propostas: não têm controle sobre sua obra, são relativamente incapazes de geri-la” (COELHO, 19997, p 142).

Através dos curadores, os museus passam a atuar como definidores de tendências. “O objetivo (do museu) é, tanto quanto manter uma obra, criar uma condição para que essa obra entre no circuito imaginário da cultura mediante sua exposição adequada ao público” (COELHO, 1997, p 270). Para os autores de inspiração marxista, o museu representa a solução moderna para a cristalização do poder no campo da cultura, pois antes de conservar o patrimônio nacional, o museu seria uma instituição destinada a definir tendências.¹⁹⁸

Atualmente, são poucos artistas plásticos que podem contar apenas com o próprio talento para alcançar reconhecimento. Ter bons contatos com curadores e galeristas é quase pré-requisito para uma carreira de sucesso. Apesar de o mercado ter regras próprias, não se pode dizer que elas sejam avessas ao consenso do gosto e da tendência, formado com a ajuda de curadores importantes.

É nesse mundo das artes plásticas, que tem uma lógica de funcionamento própria, que se inserem os artistas plásticos brasileiros Laura Vinci e Nuno Ramos. Ambos são artistas plásticos que detêm grande prestígio no mundo artístico nacional e já tiveram seus trabalhos mostrados no exterior. Tanto Laura quanto Nuno iniciou a carreira de artista plástico pela pintura, na década de 1980. Ainda hoje os dois continuam a produzir.

¹⁹⁸ COELHO, 1997, p 273

4.2 Laura Vinci: Ainda viva

Maria Laura Vinci de Moraes nasceu em 1962 na cidade de São Paulo, onde ainda vive e trabalha. Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, em 1987, Laura iniciou seus trabalhos pela pintura. A partir da segunda metade dos anos 1990 passou a se dedicar também à instalação. A gradual evolução para uma produção de grande escala pode ser explicada pelo desejo da artista de interagir com o espaço, levando a produções tridimensionais. Desde 2000, Laura ministra cursos de pintura e escultura em instituições culturais de São Paulo.¹⁹⁹

Em suas obras, Vinci faz uso de grande variedade de materiais e a ideia de transformação é presente em várias de suas obras: a água que se torna vapor, ou gelo em *Warm White* (2004); o mármore transformado em pó em *Máquina do mundo* (2006), ou as maçãs entregues à decomposição em *Ainda viva* (2007) (FIGURA 8) (FIGURA 9).

¹⁹⁹ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais



FIGURA 8- AINDA VIVA
FONTE- Site Galeria Nara Roesler



FIGURA 9- AINDA VIVA
FONTE- Site Galeria Nara Roesler

A obra *Ainda viva* ficou em exposição na galeria Nara Roesler, em São Paulo, entre os dias 17 de outubro e 23 de novembro de 2007. A instalação consistia em uma enorme pilha de maçãs, mais de 7 mil frutas, dispostas sobre uma mesa de mármore branco e espalhadas pelo chão. Alguns cubos de mármore, com arestas de 12 centímetros e cortes variados, estavam entre as maçãs.²⁰⁰

Em contraste com a brancura marmórea e incorruptível da mesa, que remete à tela e à página em branco, assim como a altar, lápide, túmulo, palco e tábula rasa ou virgem, as maçãs estarão expostas, durante o tempo da mostra, à maturação e ao apodrecimento, à decomposição, à exalação dos cheiros, às secreções sanguíneas (RELEASE de imprensa, 2007).

Do teto da instalação pendia um arranjo com 100 peças de vidro e a parede do fundo da sala estava marcada por disparos de arma de fogo. Ao longo dos 40 dias de

²⁰⁰ Release de imprensa, 2007

exposição, as maçãs foram expostas às condições naturais do ambiente e entraram em decomposição.

Ainda viva passou a ter destaque na chamada grande imprensa devido à polêmica gerada em torno de comentários do poeta e crítico Ferreira Gullar. Durante uma entrevista à revista *ISTOÉ*, Gullar afirmou que a instalação de Laura Vinci se tratava da “arte da boa ideia”. Alguns dias mais tarde, ao responder a uma enquete sobre a beleza da arte feita pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, Gullar afirmou que a obra *Ainda viva* não se preocupava nem com o belo nem com a arte.

Em matéria publicada dia 7 de novembro de 2007, pela revista *ISTOÉ*, o repórter Ivan Claudio tomava como pretexto duas exposições para levantar questões sobre os rumos da arte contemporânea. As exposições eram a instalação *Ainda Viva*, de Laura Vinci, e a obra *Quebra-molas*, da artista plástica Débora Bolsoni, que utilizou paçoca de amendoim para reproduzir um redutor de velocidades no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tanto a obra de Vinci quanto de Bolsoni fazia uso de alimento perecível como matéria prima.

Na matéria de Ivan Claudino, intitulada *Arte com prazo de validade*, o poeta Ferreira Gullar criticou a efemeridade das obras e afirmou que esse tipo de trabalho era fruto da “arte da boa ideia, da caninha 51”, ou seja, tratava-se de obras resultantes de ideais pouco avaliadas: “Essa produção vai morrer aí e nem tem mesmo como sobreviver. Só nesse ponto eu concordo com esses artistas: não vai sobrar nada dessa produção contemporânea” (GULLAR, 2007a).

O texto publicado pela *ISTOÉ* apresentava os argumentos de Ferreira Gullar, de um lado, e os argumentos do curador Moacir dos Anjos, de outro. Moacir dos Anjos partiu em defesa da validade de trabalhos como *Ainda viva* e *Quebra-molas*. O repórter Ivan Claudio se absteve de emitir comentários críticos sobre as obras. A matéria *Arte com prazo de validade* não era uma crítica aprofundada sobre a obra *Ainda viva* e o texto partia para um assunto mais amplo: a discussão girava em torno dos rumos da arte contemporânea.

Durante a entrevista a Ivan Claudino, Gullar também afirmou que a produção de arte contemporânea havia enveredado para um beco sem saída, posto que os artistas

consideram qualquer tipo de expressão como obra de arte. Com a declaração, Gullar demonstra considerar decadente toda a produção de arte contemporânea.

Os comentários de Gullar, que parecem se basear em normas para a análise da obra de arte, aproxima-se da chamada crítica acadêmica, cuja avaliação é realizada a partir de preceitos positivos:²⁰¹ “Uma mancha no chão, uma água escorrendo, tudo isso é expressão, mas não é arte. Se alguém pisa no meu pé e eu grito de dor, isso é uma expressão, mas não arte” (GULLAR, 2007a).

No terceiro parágrafo do texto, Gullar desqualifica o trabalho das artistas Laura Vinci e Débora Bolsoni ao afirmar que as obras *Ainda viva* e *Quebra-molas* não têm qualquer tipo de técnica:

Trata-se da arte da boa ideia, da caninha 51. Esse tipo de trabalho não tem artesanato, não tem técnica, não tem linguagem. Já se usou de tudo: balde, bacia, ovo frito. É uma falta de imaginação, uma grande bobagem que não me interessa. Prefiro ficar em casa lendo Hamlet (GULLAR, 2007a).

Aqui Gullar compartilha de um aspecto básico do pensamento antimoderno, também presente na crítica *Paranoia ou Mistificação?* de Monteiro Lobato: a avaliação de que vivemos um período de decadência e de degeneração.²⁰² Além disso, ao afirmar que prefere ficar em casa lendo Hamlet, Gullar parece querer convencer o leitor de sua capacidade de crítico, pois busca demonstrar seu gosto refinado para as artes (poucas pessoas colocariam em xeque a qualidade de uma obra de Shakespeare). A frase não teria o mesmo impacto se Gullar afirmasse que prefere ficar em casa lendo algum best-seller contemporâneo, por exemplo.

Alguns dias após a publicação da matéria na revista *ISTOÉ*, Gullar voltou a tecer comentários negativos sobre a instalação de Laura Vinci. Em uma enquete sobre a beleza da arte, publicada no jornal *Estado de S. Paulo* no dia 24 de novembro de 2007, Ferreira Gullar insinuou que a obra *Ainda Viva* era feia.

Acho que certas manifestações da arte contemporânea não estão preocupadas nem com a beleza nem com a arte. Não existe nem mesmo o critério estético. Exemplo disso é essa instalação com 300 maçãs sobre mármore (ele se refere

²⁰¹ RICHARD, 1989, p 50

²⁰² COELHO, 2006, p 12

à obra de Laura Vinci). Sinceramente, prefiro as maçãs de Cézanne: duram mais. Quando Cézanne pintou essas maçãs, um crítico disse de certas pinturas realistas que você tem vontade de comê-las, mas, ao ver uma maçã de Cézanne, se tem vontade de dizer que é bela. Ele dizia que mudava o mundo com a pintura. Nisso eu acredito (GULLAR, 2007b).

Os comentários de Ferreira Gullar publicados pela revista *ISTOÉ* e pelo jornal *Estado de S. Paulo* geraram a réplica de Laura Vinci no jornal *Folha de S. Paulo* e também geraram a reação de leitores e de jornalistas, principalmente na internet. Esse fato demonstra que, apesar da concorrência, em desvantagem, das artes plásticas na palheta de pautas da cultura, ainda existe reação do público a reportagens culturais.

O fato do caso ter sido discutido em sites e blogs sobre artes plásticas também comprova que a internet oferece espaço de discussão para assuntos que foram relegados a segundo plano pela grande imprensa.

Entre 1º de outubro e 30 de novembro de 2007, foram publicados três textos no caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de S. Paulo* que faziam referência à instalação *Ainda viva*. O primeiro texto era uma matéria de Silas Marti, com características do jornalismo de serviço, publicado dia 16 de outubro; o segundo era um artigo de Luciano Trigo que questionava se a arte se resumia a dinheiro e fama, publicado dia 19 de novembro; o terceiro, publicado dia 28 de novembro, era uma réplica de Laura Vinci às críticas de Luciano Trigo e de Ferreira Gullar, publicadas na revista *IstoÉ* e no jornal *Estado de S. Paulo*.

O texto publicado dia 16 de outubro, por Silas Marti, no jornal *Folha de S. Paulo*, fazia uma breve apresentação sobre a obra *Ainda Viva* e sobre a artista plástica Laura Vinci. No final do texto, cujo título era *Laura constrói obra perecível*, havia informações sobre o período em que a exposição ficaria exposta, o endereço da galeria e o valor do ingresso. O texto ocupava duas colunas da metade inferior da última página do caderno *Ilustrada*. Na página anterior havia sido publicado o horóscopo da semana e quadrinhos de Angeli.

O título e a estrutura do texto de Silas Marti ilustram a tendência atual dos cadernos e revistas culturais de observar o critério de objetividade e de atualidade nas notícias. O título construído na ordem direta, com verbo na voz ativa e no tempo presente é

o padrão normalmente recomendado, pelos manuais de redação, a ser utilizado nas editorias do jornal.²⁰³

A matéria de Silas Marti tem características do jornalismo de serviço: com frases curtas e poucos adjetivos, o principal objetivo parecia ser o de informar sobre a exposição *Ainda viva*, sem emitir juízo de valor sobre a obra. Novamente, *Ainda viva* surge na grande imprensa através de uma reportagem cultural e não como objeto de análise de um texto crítico.

A disposição do texto no caderno *Ilustrada* demonstra a preocupação do jornalismo praticado na atualidade em hierarquizar as informações mais importantes. Costuma-se colocar na primeira página notícias que têm apelo junto ao público. Como o texto de Silas Marti era enxuto e objetivo, foi publicado depois do horóscopo semanal. Caso se tratasse de uma matéria que pudesse levantar alguma polêmica sobre a obra *Ainda viva*, provavelmente teria sido publicado numa das páginas iniciais do caderno.

Ou seja, as mudanças sofridas pelo jornalismo cultural ao longo das últimas décadas, como a exigência do critério de atualidade e objetividade, a ampliação dos assuntos tratados pela pauta cultural e a prioridade a pautas que têm apelo junto ao público, contribuem para que assuntos considerados requintados demais para o paladar mais ligeiro, como as artes plásticas, sejam relegados a um segundo plano.

Dia 19 de novembro de 2007, o jornalista Luciano Trigo escreveu o artigo intitulado *É de fama e dinheiro que se trata a arte?*, publicado na página 2 do caderno *Ilustrada*. Ao iniciar o artigo, que questionava os rumos da arte contemporânea, Trigo mencionou alguns trechos da entrevista de Ferreira Gullar à revista *ISTOÉ*. O jornalista discorreu sobre a noção de valor em artes plásticas e sobre a lógica capitalista do mercado de arte.²⁰⁴

Apesar da maior parte do artigo levantar questões sobre os rumos da arte contemporânea, Trigo faz uma breve crítica direcionada à exposição *Ainda Viva*, de Laura Vinci, e *Quebra-Molas*, de Débora Bolsoni:

²⁰³ SOARES, 2008, p 100

²⁰⁴ TRIGO, 2007b, p 2

As duas instalações citadas (as maçãs e o quebra-molas de paçoca) pecam não pela controvérsia gratuita, ao contrário: pecam por serem obras inofensivas, fechadas em si mesmas, que não se articulam com nenhum processo exterior a elas próprias. As artistas têm obrigação de vincular suas obras à realidade? Não. Mas quando instalações desse tipo se tornam a tendência dominante da arte, isto causa uma impressão de esgotamento e alienação. Nesta altura, aliás, as sete mil maçãs já devem ter apodrecido na galeria. E daí? (TRIGO, 2007b, p 2).

O artigo *É de fama e dinheiro que se trata a arte?* gerou duas réplicas no jornal *Folha de S. Paulo*, uma de Laura Vinci e outra do curador Moacir dos Anjos, além de uma dezena de manifestações de leitores, contra e a favor, no blog do jornalista no site de notícias da Rede Globo.

Novamente é possível perceber que, apesar da secundarização das artes plásticas na pauta cultural, existe um público que responde a matérias sobre esse tema, principalmente na internet. Para Dória (2007), o diálogo entre leitores e jornalistas é mais comum na internet do que no veículo impresso. Além disso, a internet oferece a possibilidade de que o público forme comunidades em torno de assuntos marginalizados pela grande imprensa, o que contribui para que a reação dos leitores seja mais intensa no veículo online.²⁰⁵

Sobre a polêmica gerada em torno do artigo, Luciano Trigo explicou que não havia “falado mal de ninguém” e que havia sido mal interpretado pelo público:

Sem falar mal de ninguém, minha preocupação era analisar por que uma tendência dominante na arte contemporânea não reverbera e é recebida com indiferença fora de círculos fechados. Para minha surpresa, mesmo antes de sair no jornal este texto foi recebido a pedradas por um bocado de gente. [...] No segundo capítulo da novela, já apoquentado pela leitura torta que estavam fazendo do meu texto, me atribuindo coisas que não disse e intenções que não tive, expliquei que só tinha levantado algumas hipóteses, sem em momento algum condenar, em bloco, a produção artística atual – o que seria uma idiotice (TRIGO, 2007a).

Nota-se que a exposição de Laura Vinci ganha projeção na grande imprensa alimentada pela polêmica gerada em torno de comentários de críticos e jornalistas. Nesse caso, as artes plásticas entraram na pauta cultural devido à reação gerada no público. Como mencionado anteriormente, quando se trata de matérias culturais com pouca ca-

²⁰⁵ DÓRIA, 2007, p 102

pacidade de criar polêmicas, os textos sobre artes plásticas são relegadas a segundo plano.

Em 28 de novembro de 2007, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou a réplica de Laura Vinci na qual a artista rebatia as críticas de Ferreira Gullar e de Luciano Trigo à instalação *Ainda viva*. O texto foi publicado na página 4 do caderno *Ilustrada*, acima da réplica do curador Moacir dos Anjos ao artigo de Luciano Trigo.

A réplica de Moacir dos Anjos rebatia, especificamente, as críticas feitas por Luciano Trigo aos rumos da arte contemporânea, feitas no artigo *É de fama e dinheiro que se trata a arte?*. Já a réplica de Laura Vinci rebatia as críticas de Luciano Trigo à sua instalação *Ainda Viva*, feitas nesse mesmo artigo. Ou seja, ambas réplicas eram uma resposta ao artigo de Trigo, mas defendiam assuntos diferentes.

Na réplica de Laura Vinci, intitulada *A maior violência contra a arte é querer falar mal dela sem ela*, a artista afirmava que Ferreira Gullar tinha o direito de não gostar de seu trabalho caso ele conhecesse a obra. Porém, o crítico teria reprovado sua instalação sem conhecer a obra:

A única coisa que Gullar sabe sobre o trabalho é que nele existem “300 maçãs” expostas ao apodrecimento, o que lhe pareceu suficiente para tecer considerações ácidas sobre a obra e o estado geral da arte. Imagino então que ele soubesse que não são 300, mas 7.000 maçãs. [...] Que elas apodrecem em conjunto sem perder a beleza e exalando um perfume embriagante. Talvez ele se lembrasse que que “natureza-morta” se diz em inglês “still life”, vida parada, ou ainda vida. [...] A maior violência contra a arte, seja qual for, é a de achar que se pode falar dela sem ela, fingindo que está falando dela (VINCI, 2007, p 4).

Ao contrário do que aconteceu com Nuno Ramos, caso que será avaliado a seguir, Laura Vinci se pronunciou na imprensa para dar uma resposta à crítica, especificamente a Ferreira Gullar e a Luciano Trigo. Se a obra *Ainda viva* não tivesse gerado nenhuma polêmica, possivelmente o assunto não teria sido tão explorado por um jornal de grande circulação, como é o caso da *Folha de S. Paulo*.

Quando se fala na exploração midiática desse tema, não se busca fazer uma comparação com assuntos massivamente noticiados em outras editorias, pois a reação do público a uma crítica sobre *Ainda viva* é consideravelmente menor do que a reação a uma matéria sobre algum crime de grande repercussão. Porém, percebe-se que ape-

sar da secundarização das artes plásticas na pauta cultural, elas dispõem de espaço quando estão inseridas na lógica da polêmica.

4.3 Nuno Ramos: Bandeira branca

Nuno Álvares Pessoa de Almeida Ramos, nascido em São Paulo, em 1960, é considerado um artista plástico multifuncional: Nuno trabalha com gravura, pintura, fotografia, instalação, poesia e vídeo e para compor suas obras, o artista emprega diferentes suportes e materiais.

Nuno Ramos começou a pintar em 1984, quando ele e mais um grupo de artistas plásticos fundaram o ateliê Casa 7. Desde então Nuno expõe regularmente no Brasil e no exterior.²⁰⁶

Em 1995, Nuno Ramos participou da Bienal de Veneza, onde foi o único artista representante do pavilhão brasileiro. Em 2000, venceu um concurso realizado em Buenos Aires para a construção de um monumento em memória aos desaparecidos durante a ditadura militar naquele país. Nuno já expôs trabalhos em quatro Bienais Internacionais de São Paulo, nos anos de 1985, 1989, 1994 e 2010.²⁰⁷

Em 2010, Nuno Ramos participou da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada entre os dias 25 de setembro e 12 de dezembro, com a instalação *Bandeira branca* (2008). Dois anos antes, uma versão mais simples da mesma obra já havia sido exposta no Centro Cultural Banco do Brasil Brasília entre 27 de maio e 20 de julho de 2008.

A instalação *Bandeira branca* (FIGURA 9)(FIGURA 10) consiste de 3 esculturas de areia preta, de cujo topo, feito de mármore, 3 caixas de som de vidro escuro emitem as canções *Bandeira Branca*, de Max Nunes e Laércio Alves, interpretada por Arnaldo

²⁰⁶ Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais

²⁰⁷ Idem

Antunes, *Boi da Cara Preta*, do folclore, por Dona Inah, e *Carcará*, de João do Vale e José Candido, interpretada por Mariana Aydar.

No mesmo espaço onde estão dispostas as esculturas de areia e as caixas de som, encontram-se 3 urubus soltos que circulam livremente pela instalação durante toda a duração do trabalho. Quando exposta na Bienal, o público foi separado da obra por uma rede de proteção.



FIGURA 10- BANDEIRA BRANCA
FONTE- Site Nuno Ramos



FIGURA 11- BANDEIRA BRANCA
FONTE- Site Nuno Ramos

Quando a obra *Bandeira branca* foi exposta em Brasília não obteve tanta repercussão como quando foi exposta dois anos mais tarde na Bienal de São Paulo. Ao ser mostrado na Bienal, evento de grande proporção bastante divulgado pela mídia, o trabalho foi alvo de protestos de pichadores, jornalistas e militantes da causa animal.

Na abertura da 29ª Bienal no dia 25 de setembro de 2010, um homem rasgou a tela de proteção que protegia a instalação e pichou em uma das esculturas a frase “liberte os urubu” (*sic*). Ao longo do dia, ativistas ambientais protestaram em frente à instalação segurando cartazes de papel pedindo a soltura das aves que compunham o trabalho de Nuno Ramos. Ainda no dia 25, militantes da causa animal apresentaram um abaixo-assinado que reunia mais de 2.700 assinaturas contra o uso de animais em *Bandeira branca*.

Após 14 dias de exposição na Bienal, na madrugada de 8 de outubro de 2010, O Ibama de Brasília determinou que os urubus que integravam *Bandeira branca* fossem retirados do pavilhão central que ocupavam no prédio do evento, decisão prontamente acatada por Nuno Ramos.

Os protestos em prol da causa animal geraram uma polêmica em torno da obra *Bandeira branca* e fizeram com que o caso ganhasse projeção em revistas e cadernos de jornais que não costumam cobrir o mundo das artes. No caso de *Bandeira branca*, as artes plásticas não foram um assunto discutido exclusivamente por críticos e jornalistas culturais, pois professores universitários e ativistas ambientais também se pronunciaram sobre o fato.

Enquanto a repercussão gerada em torno de *Ainda viva* se restringia aos rumos da arte contemporânea, a repercussão gerada em torno de *Bandeira branca* fez com que a maioria das discussões envolvendo esse trabalho de Nuno Ramos escapasse às artes plásticas e se resumisse à legalidade do emprego de animais vivos em obras de arte.

Entre os dias 1º de setembro e 31 de dezembro de 2010 foram publicados 13 matérias que faziam menção à *Bandeira branca* no jornal *Folha de S. Paulo*. Desse total, 7 eram textos curtos que informavam o leitor sobre a polêmica em torno da presença de urubus na instalação sem emitir juízo de valor sobre a obra. Os outros 6 textos eram críticas, artigos ou réplicas sobre *Bandeira branca*.

Ao longo desse subcapítulo serão analisados 6 textos críticos publicados no jornal *Folha de S. Paulo*, são eles: *Wesley Duke Lee vira no Túmulo*, de Barbara Gancia; *Bienal de São Paulo, Chega de rapinar aves*, de Ingrid Newkirk; *Pichações e urubus: cultura é regra, arte é exceção*, de Lorenzo Mammi; *Bandeira branca, amor*, de Nuno Ramos; *Em defesa da Bandeira branca na Bienal*, de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos; e finalmente, *Arte, direito e urubus*, de Virgílio Afonso da Silva. A escolha desses textos pautou-se pelos seguintes critérios: que fossem matérias assinadas e que trouxessem embutida alguma opinião sobre a obra de Nuno Ramos.

Dia 1º de outubro de 2010, a jornalista Barbara Gancia escreveu um artigo na seção *Cotidiano* do jornal *Folha de S. Paulo* intitulado *Wesley Duke Lee vira no Túmulo*. Ao longo do texto, Barbara criticava as obras reunidas na 29ª Bienal de São Paulo e criticava, de maneira geral, o trabalho de Nuno Ramos, não só a instalação *Bandeira branca* como também os quadros produzidos pelo artista.

Barbara inicia o texto afirmando que não é uma autoridade em arte e que não entende porque compradores adquirem as telas produzidas por Nuno. Para ela, as peças

produzidas pelo artista são cheias de relevo e dão a impressão que a tinta não secou direito, servindo apenas para dificultar o trabalho das pessoas destinadas a limpá-las:

Há anos convivo com os trabalhos de Nuno Ramos, o artista da obra dos urubus que está no vão da Bienal. Não por vontade própria, juro, são meus amigos que insistem em "coleccionar" seus trabalhos, telas imensas, cheias de relevo e encharcadas de tinta que sempre me dão a impressão de que não secaram direito e estão embolorando. Costumo especular sobre o que passa pela cabeça da empregada que vai trabalhar na casa de quem tem um Nuno Ramos pendurado na parede. Perceba, meu dileto leitor, que não entendo patavina de arte. Mas, de faxina grossa e fina, sei um pouco, sim. O suficiente para perceber que a empregada nova que é confrontada com o monstro capaz de juntar pó e gordura em cada dobrinha pode entrar no mesmo desespero que o visitante da Bienal que se encontra diante da instalação de Nuno (GANCIA, 2010, p 11).

Na sequência, Barbara critica as obras selecionadas pela 29ª Bienal e afirma que o evento se resume a expor vídeos aos visitantes. Sem se aprofundar em uma análise crítica da instalação de Nuno Ramos, Barbara compara *Bandeira branca* a um galinheiro e parte para ataques pessoais ao artista ao sugerir submeter Nuno a uma ducha com uma mangueira para incêndios do corpo de bombeiros:

Proponho que façamos um *happening*, bem ao estilo do Nuno. Teríamos de contar com a colaboração do artista, será que ele toparia? Fariamos assim: a gente pega um muro bem grande, uma mangueira do Corpo de Bombeiros com muita água disponível e o Nuno Ramos de calção de banho (ou de cueca, se preferir). Daí a gente coloca o artista contra a parede, liga a mangueira na pressão máxima e a aponta para ele. Legal, né? (GANCIA, 2010, p 11).

O texto de Barbara Gancia não adere à polêmica em torno dos três urubus que compõem a instalação, mas entra em consonância com os protestos do público ao desqualificar *Bandeira branca* como obra de arte. Ao invés de desenvolver argumentos que convençam o leitor de sua opinião sobre a obra em questão, Barbara Gancia parte para ataques pessoais a Nuno Ramos, atitude que não enriquece o texto crítico e apenas reforça a imagem negativa que paira na figura do crítico cultural. Piza (2003) afirma que o caderno *Ilustrada*, ao dar voz ao crítico que ataca o artista ao invés de se concentrar no que ele faz, incentiva a polêmica fácil.²⁰⁸

²⁰⁸ PIZA, 2003, p 89

Dia 8 de outubro a presidente da organização não governamental Peta (pessoas pelo tratamento ético de animais, na sigla em inglês), a inglesa Ingrid Newkirk, escreveu um artigo no qual apelava aos organizadores da 29ª Bienal a retirarem a instalação *Bandeira Branca* da mostra.

Ingrid Newkirk inicia o artigo afirmando que *Bandeira branca* havia sido pensada unicamente com o “intuito barato de chocar” e que, ao ser exposta na 29ª Bienal, procurava incitar controvérsia ao provocar um debate sobre os parâmetros da arte. Ingrid não desenvolveu longos comentários sobre o trabalho em questão e se limitou a classificá-lo como “arte de má qualidade”. Ao longo do artigo, Ingrid buscava convencer o leitor de que os urubus que compunham *Bandeira branca* sofriam maus tratos e que deveriam ser recolhidos da Bienal.²⁰⁹

Obras sensacionalistas que abusam de animais são simplesmente crueldade que se faz passar por arte. [...] Usar animais vivos dessa maneira degradante e prejudicial é, na melhor das hipóteses, extremamente estressante, e pode até mesmo ser letal. Os animais em confinamento têm seu ritmo cardíaco acelerado pelo medo; sua audição frequentemente é muito mais aguçada que a nossa, e ruídos constantes são vistos como meio de tortura. Há também o estresse constante provocado por estarem em um ambiente não natural, que não lhes é familiar, e por terem estranhos aproximando-se deles constantemente. Essas aves estão sendo privadas, também, de tudo o que é importante para elas: privacidade, iluminação natural, ar fresco e, crucial para seu próprio ser, a liberdade de voar para fora desse espaço (Newkirk, 2010, p 5).

O texto *Bienal de São Paulo, Chega de rapinar aves* foi publicado na seção de *Tendências/Debates* do jornal *Folha de S. Paulo*. O fato de ter sido escrito por uma ativista ambiental e por ter sido publicado fora do caderno de cultura do jornal demonstra que a obra *Bandeira branca* ultrapassou fronteiras raras para questões envolvendo arte: envolveu cadernos de jornais pouco afeitos à cultura, ambientalistas, profissionais da área de direito e o Ibama. Nota-se que, assim como o caso de Laura Vinci, as artes plásticas foram exploradas pelo viés da polêmica, provocada pelos suposto maus-tratos aos urubus.

Em 17 de outubro, o crítico Lorenzo Mammi publicou um artigo intitulado *Pichações e urubus: cultura é regra, arte é exceção*, na página 3 do caderno *Ilustríssima*. No

²⁰⁹ NEWKIRK, 2010, p 5

artigo, Mammi ultrapassava a discussão do uso de urubus na instalação e discorria sobre o processo de construção de novos consensos estéticos, que implicam a redefinição do que é belo ou feio.

No artigo, Mammi explicava que toda Bienal traz alguma polêmica que não é propriamente estética e que essa polêmica ocupa nos jornais um espaço equivalente ou maior do que aquele das resenhas críticas. Para Mammi, é normal que isso ocorra, uma vez que a Bienal é um evento de massa baseado em obras que não falam uma linguagem de massa.²¹⁰

Com relação à obra *Bandeira branca*, Mammi defendeu que a polêmica gerada em torno do bem-estar dos animais que faziam parte da criação de Nuno Ramos não era válida.

É óbvio que o mote "Liberte os urubus" não corresponde a nada de real: esses urubus nasceram em cativeiro, no Parque dos Falcões, em Sergipe, e para lá voltaram, para um espaço bem menor do que lhes era destinado na Bienal. [...] O laudo do Departamento de Parques e Áreas Verdes da Prefeitura de São Paulo não detectou nenhum sinal de estresse, o veterinário que acompanhava os bichos se manifestou no mesmo sentido (MAMMI, 2010, p 3).

Antes de ampliar a discussão para a construção de novos consensos estéticos em arte, Mammi volta a afirmar que o uso de urubus na criação de Nuno Ramos não deveria ser rechaçado, pois o público não reage negativamente quando John Ford faz uso de cavalos vivos em seus filmes nem quando os animais são utilizados em publicidade:

Numa obra de arte, ao contrário, o animal é apenas ele mesmo. Para nós, que estamos acostumados a frequentá-lo apenas sob a forma de hambúrguer ou sendo penteado na vitrine de um pet shop, uma presença tão nua é vagamente inquietante. Somos levados a transferir para ele um desconforto que provavelmente é apenas nosso (MAMMI, 2010, p 3).

Dentre os 6 textos analisados no estudo de caso referente a Nuno Ramos o texto de Lorenzo Mammi é o que mais se aprofunda em conceitos próprios das artes plásticas e, conseqüentemente, exige um refinamento maior do público. O texto, publicado

²¹⁰ MAMMI, 2010, p 3

no caderno *Ilustríssima*, demonstra que há uma tentativa por parte da grande imprensa em resistir às pressões impostas pela nova ordem do jornalismo, ou seja, de noticiar apenas assuntos da indústria cultural.

Na mesma edição em que foi publicado o texto de Lorenzo Mammi, no dia 17 de outubro, Nuno Ramos escreveu um artigo intitulado *Bandeira branca, amor*, publicado na página 4 do caderno *Ilustríssima*. No artigo, Nuno fazia uma defesa da legalidade de sua obra e refletia sobre consensos e rupturas inerentes à atividade artística.

Para Nuno Ramos, o artigo surge como uma possibilidade de defesa a “acusações sem fundamento” feitas contra sua obra. Nuno afirmava que houve uma falta de informações claras sobre o uso dos urubus em sua criação e esclarecia que as aves em questão eram nascidas em cativeiro e pertenciam ao Parque dos Falcões, criadouro conservacionista que funciona com autorização do Ibama em Sergipe.

As três aves expostas na 29ª Bienal haviam participado, em 2008, de uma versão mais simples de *Bandeira branca* exposta no Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília. O treinador das aves, que também era responsável por cuidar delas em Sergipe, abria e fechava a mostra e era responsável pela alimentação dos animais. Além disso, os urubus eram frequentemente avaliados por um veterinário.

O plano de manejo das aves, aceito pelo Ibama de Sergipe, foi revogado pelo Ibama de São Paulo após a abertura da Bienal. Um laudo técnico do Ibama solicitava que uma das caixas de som fosse desligada e que fosse instituído banho de luz ultravioleta aos bichos. Em decisão contrária ao laudo do Ibama de São Paulo, o Ibama de Brasília determinou a saída das aves, o que foi prontamente acatado por Nuno Ramos.²¹¹

Em *Bandeira branca, amor*, Nuno Ramos afirmou que não se sentia censurado pela retirada dos urubus, mas, ao tratarem sua obra como um crime, lhe fora negado a possibilidade de um sentido que *Bandeira branca* poderia supor. Nuno afirmou também que escrevia contra a “boataria e calúnia” e que poucos se deram ao trabalho de interpretar sua obra:

²¹¹ RAMOS, 2010, p 3

Como nada ou quase nada se falou sobre o trabalho, peço licença para interpretar o que eu próprio fiz, partindo de uma breve descrição. "Bandeira Branca" foi montado pela primeira vez há dois anos, no CCBB de Brasília, e agora, ampliado e modificado, recebeu uma segunda versão, especialmente para a 29ª Bienal. [...] Apesar da monumentalidade do trabalho e da textura inacabada da areia, que solicitam o corpo do espectador, o público é mantido fora da obra, numa espécie de antipenetrável. A obra de certa forma já foi ocupada, já tem dono e por isso não podemos nos aproximar. A noite, as canções e os urubus são seus donos, e ao público resta assistir de fora a alguma coisa viva, que não precisa dele (RAMOS, 2010, p 3).

Antes de ser uma reação aos críticos, o texto de Nuno Ramos era uma reação ao público. Enquanto Laura Vinci dava respostas a Ferreira Gullar e Luciano Trigo, Nuno Ramos se dirigia ao público que protestava contra sua obra.

Dia 4 de novembro, os curadores-chefes da 29ª Bienal, Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, se pronunciaram sobre a obra de Nuno Ramos através de um texto publicado no *Primeiro Caderno*. Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos assinaram o texto *Em defesa da Bandeira branca na Bienal*, no qual defendiam, mesmo após o Ibama de Brasília determinar a retirada dos urubus, a presença da obra no evento.

No artigo, Farias e Anjos afirmaram que a instalação havia sido alvo de “agressões delirantes” e que o estranhamento do público é responsável pelos escândalos e incompreensões que pontuam a história da arte. Os curadores afirmaram também que o fato dos urubus utilizados na obra se encontrarem em situação regular não foi suficiente para convencer a opinião pública de que não estavam ocorrendo maus tratos:

Assim, a presença dos três urubus dentro dos limites da obra, mesmo que licenciados, aos cuidados de um veterinário especializado em aves de rapina, muito bem alimentados e hidratados, em ambiente espaçoso e cumprindo com folga todas as condições de cativeiro em que foram criados, logrou inaceitável para a opinião pública, a ponto de os mesmos serem retirados da mostra (FARIAS, A.; ANJOS, M. dos, 2010, p 3).

Farias e Anjos concluem que a obra de Nuno Ramos foi vítima de leituras incapazes de ir além do entendimento superficial e do desinteresse em entender o que se propunha, fato que revelaria a existência de um Brasil que se fecha à escuta e que rejeita a conversa com o outro.²¹²

²¹² FARIAS, A.; ANJOS, M. dos, 2010, p 3

Apesar do texto *Em defesa de Bandeira branca* ter sido escrito por curadores de arte, não se tratava de uma crítica sobre a obra de Nuno Ramos. O texto aderiu à discussão em torno do bem-estar dos urubus e defendia a legalidade da obra. Nota-se que a polêmica em torno de *Bandeira branca* não apenas ultrapassou os círculos que costumam discutir arte, mas também forçou jornalistas, críticos culturais e curadores de arte a discutir as artes plásticas por outra ótica. Nesse caso específico, os curadores discutiram a legalidade do uso de animais na instalação de Nuno Ramos.

Por fim, dia 23 de novembro de 2010 o professor titular da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), Virgílio Afonso da Silva, publicou um texto no *Primeiro Caderno* sobre a repercussão em torno da obra *Bandeira Branca*. Afonso da Silva afirmava que é incoerente criticar um artista por usar urubus em uma obra e, ao mesmo tempo, comer animais que sofreram muito mais que os bichos em questão.²¹³

Não é possível adotar uma postura moralmente superior diante de quem usa urubus em sua arte e, ao mesmo tempo, fingir que não sabe o que acontece com os animais que aparecem no seu prato todos os dias. Esses animais costumam sofrer muito mais do que os urubus de Nuno Ramos. Mesmo instituições bem-intencionadas, como o Ibama, parecem não perceber a incoerência (SILVA, 2010, p 3).

Silva afirma que as pessoas que se indignaram com o sofrimento das três aves de *Bandeira branca* deveriam visitar as instalações de produtores de carne para testemunhar o sofrimento dos animais criados nesses locais. Silva completou que era necessário que o Ministério Público se ocupasse da questão sobre o bem-estar de animais criados para o abate.

No artigo, Afonso da Silva utiliza a instalação de Nuno Ramos como ponto de partida para levantar questões sobre um assunto não relacionado às artes plásticas: o sofrimento de animais criados para abate. Assim como no caso de Ingrid Newkirk, percebe-se que a discussão em torno de *Bandeira branca* foge ao círculo da arte.

Tanto a obra *Ainda viva* quanto *Bandeira branca* se projetaram na grande imprensa, não através de uma discussão crítica aprofundada, mas sim, através da polêmica. No caso de *Ainda viva*, a polêmica se alimentou do questionamento se, ao fazer

²¹³ SILVA, 2010, p 3

uso de matéria-prima perecível, a instalação seria ou não uma obra de arte. Já no caso de *Bandeira branca*, a polêmica girou em torno do fato se havia ou não maus tratos aos urubus que compunham a obra.

O fato das artes plásticas terem sido secundarizadas pela pauta cultural não significa que o tema tenha sido completamente banido dos cadernos e revistas culturais. As artes plásticas dispõem de espaço na grande imprensa quando estão inseridas na lógica do espetáculo e da polêmica, ainda mais quando o assunto recai sobre artistas conhecidos, como é o caso de Laura Vinci e Nuno Ramos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolvimento da pesquisa bibliográfica, concluiu-se que, ao longo do século XX, as mudanças tecnológicas, sociais e econômicas pelas quais passou a sociedade alteraram a maneira de se produzir e vincular informação. Após a II Guerra Mundial, o modelo norte-americano de se produzir notícia passou a ser massivamente adotado nas redações brasileiras, fazendo com que o jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião, até então predominante, fosse substituído por um estilo de jornalismo que privilegiava a notícia objetiva e impessoal.

Essas mudanças pelas quais passou a imprensa brasileira também são perceptíveis nos cadernos e revistas culturais. Nos primórdios do jornalismo cultural, que remonta ao início do século XVIII, a crítica e o ensaio eram os grandes pilares do gênero, sendo a literatura, em primeiro lugar, o teatro e as artes plásticas os principais assuntos pautados.

A partir da década de 1960, a exigência do critério de atualidade e de objetividade fez com que o espaço destinado à crítica fosse gradualmente reduzido na imprensa especializada em cultura. Ao longo das últimas décadas, a disputa por público, a evasão de leitores para a internet e a nova ordem do jornalismo alterou o segmento especializado em cultura.

Atualmente, a pauta cultural cobre uma grande abrangência de assuntos que escapam ao domínio das sete artes e existe a presença constante do jornalismo de serviço nos cadernos e revistas culturais. Outra característica é forte influência que a indústria cultural tem sobre o gênero, fazendo com que ocorra certa homogeneização do segmento.

Apesar do jornalismo cultural praticado na atualidade cobrir uma variada gama de assuntos, nota-se que assuntos refinados demais para o paladar ligeiro são relegados a um segundo plano. Desse modo, pautas inseridas no imperativo do lazer e do entretenimento como indústria, como literatura de ocasião, música descartável ou filmes *hollywoodianos*, são frequentes nos cadernos e revistas culturais, pois tem grande aceitação popular.

Por outro lado, há uma secundarização de pautas sobre assuntos não contemplados pela indústria cultural, pois são assuntos vistos como herméticos. Esse é o caso da música erudita, da poesia e das artes plásticas.

As artes plásticas são vistas como eruditas no imaginário coletivo. Alguns fatores podem explicar esse fato, são eles: a proximidade entre artistas plásticos e intelectuais e membros da elite, principalmente nas primeiras décadas do século XX; a tradição de artistas plásticos brasileiros passar uma temporada na Europa, onde aprimoravam suas técnicas; o fato de as artes plásticas terem sido usadas tradicionalmente para retratar reis, imperadores, membros da elite e presidentes; e finalmente, o fato do mercado de arte representar um circuito milionário.

A ideia de erudição das artes plásticas juntamente com a redução do texto crítico e a tendência do jornalismo cultural contemporâneo de dar mais destaque a assuntos de forte apelo junto a grande massa fizeram com que as artes plásticas sofressem uma secundarização na pauta cultural.

Apesar de existir certa homogeneização no jornalismo cultural, é preciso destacar que existem veículos especializados em arte que escapam à atual tendência de dar mais destaque a assuntos contemplados pela indústria cultural. O caderno *Sabático* do jornal *Estado S. Paulo*; o caderno *Ilustríssima* do jornal *Folha de S. Paulo* e o caderno *Prosa e Verso* do jornal *O Globo*, por exemplo, costumam cobrir assuntos considerados pouco palatáveis e, nesses veículos, as discussões em torno das artes plásticas costumam ser mais aprofundadas do que nos outros veículos.

Porém, na maior parte dos veículos se percebe que as artes plásticas enfrentam uma concorrência em desvantagem com os outros assuntos da pauta cultural. Esse fato não significa que o tema tenha sido completamente banido da chamada grande imprensa: as artes plásticas têm lugar nas revistas e cadernos culturais quando estão inseridas na lógica do espetáculo ou da polêmica. Ou seja, grandes eventos de arte e exposições temporárias, como as Bienais Internacionais de São Paulo e a *Exposição Monet* de 1997, são pautados pelo jornalismo cultural.

Além disso, a democratização da internet a partir dos anos 1990 possibilitou a formação de grupos de discussão em torno dos mais variados assuntos, desse modo, as artes plásticas dispõem de espaço nesse meio, principalmente em blogs.

Através do estudo de caso se pode perceber que as obras *Ainda viva*, de Laura Vinci, e *Bandeira branca*, de Nuno Ramos, ganharam destaque na grande imprensa devido à polêmica gerada em torno das duas instalações. No caso de *Ainda viva*, a discussão era se a instalação, ao fazer uso de matéria-prima perecível, poderia ser considerada uma obra de arte.

Já no caso de *Bandeira branca*, a maioria das discussões se resumiu a discutir se havia ou não maus tratos aos urubus que compunham a obra. Com base nos textos analisados, pode-se perceber que a preocupação com a causa animal fez com a discussão em torno da instalação ultrapasse o círculo de críticos e jornalistas culturais, envolvendo círculos que não costumam discutir arte.

Enquanto a polêmica em torno da obra *Ainda viva* de Laura Vinci gerou uma reação da artista aos críticos que questionavam a validade de sua obra, a polêmica em torno de *Bandeira branca* gerou uma reação de Nuno Ramos ao público, que condenava o uso dos urubus na instalação. A discussão em torno de *Ainda Viva* se expandiu para um questionamento sobre os rumos da arte contemporânea, já a polêmica em torno de *Bandeira branca* escapou às artes plásticas e se concentrou na preocupação do bem-estar dos animais.

Apesar de ter ocorrido uma secundarização das artes plásticas pela pauta cultural, a partir dos anos 1960, o estudo de caso possibilitou concluir que as artes plásticas dispõem de espaço na grande imprensa quando são exploradas pelo viés da espetacularização e da polêmica.

As artes plásticas, ao lado da literatura e do teatro, que já foram sinônimos de cultura sólida, se veem relegadas a um assunto para poucos. A abrangência dos assuntos tratados pela pauta cultural faz com que os temas considerados muito refinados para a grande massa fiquem empacotados entre matérias que estejam em consonância com a indústria cultural, principalmente no jornalismo cultural impresso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: _____ *et al.* **A imprensa em transição**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 13-58.
- ALZAMORA, G. C. ; SEGURA, A. ; GOLIN, C. . O que é jornalismo cultural? In: **Programa Rumos Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em <http://www6.ufrgs.br/lead/producao_pesquisa/6.Segura_golin_alzamora.pdf> Acesso em 20/06/2011
- AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel : Itaú Cultural, 1984.
- AMERICAN Association of Museums. 2000. Disponível em < <http://www.aam-us.org/>> Acesso em 22/09/2011
- ARAÚJO, Adalice Maria. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Edição do autor. Curitiba, 2006.
- BARBOSA, Ana Mae. Museus como laboratórios. **Revista Museu**. Rio de Janeiro. 13 jan. 2011. Disponível em < <http://www.revistamuseu.com.br/default.asp> > Acesso em 13/10/2011.
- BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Nacional de Artes - Funarte. **Relatório final da Câmara setorial de artes visuais**. Rio de Janeiro: 2006.
- BUCCI, Eugênio. O espetáculo e a mercadoria como signo. In: NOVAES, Adalto (Org) *et al.* **Muito além do espetáculo**. 1. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- BITTNER, Dulcília Helena Schroeder. Entre o consumo rápido e a permanência. In: MARTINS, Maria Helena. **Outras leituras:** literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos vernissages:** Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1995.
- COELHO, Marcelo. **Crítica cultural: teoria e prática**. 1. ed. São Paulo: Publifolha, 2006.
- COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: _____ *et al.* **Rumos da crítica**. São Paulo: Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2000.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 3. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- COELHO, Teixeira. Outros olhares. In: _____ *et al.* **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Revista Klaxon: reflexões sobre o modernismo no Brasil. In: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE HISTÓRIA DA CULTURA. **Anais de congresso**. São Paulo: Cadernos de Educação, Arte e História da Cultura, v 5, 2005a. Disponível em < http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/Revista_Klaxon_reflexoes_sobre_o_modernismo_no_Brasil.pdf> Acesso em 10/07/2011
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Um olhar sobre a revista de antropofagia (1928 - 1929). In: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE HISTÓRIA DA CULTURA. **Anais de congresso**. São Paulo:

Cadernos de Educação, Arte e História da Cultura, v 1, 2005b. Disponível em < http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/Um_Olhar_sobre_a_Revista_de_Antropofagia_1928-1929_.pdf > Acesso em 10/07/2011

DORIA, Pedro. Dilemas On-line. In: _____ *et al.* **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 98-103.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. 2010. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm> Acesso em 12/09/2011.

FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. Em defesa de Bandeira Branca na Bienal. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 4 nov. 2010. Primeiro Caderno, p 3, n. 29.800.

FARO, José Salvador. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. **Revista Comunicação e Sociedade**. São Bernardo do Campo: n. 46, 2006. Disponível em < http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjour/arquivos/ind_j_s_faro.pdf > Acesso em 20/06/2011

FERRARI, Danilo Wenceslau. Diretrizes: a primeira aventura de Samuel Wainer. In: **Histórica** – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo. São Paulo. n. 31. Jun. 2008. Disponível em <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/>> Acesso em 2/06/2011.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A reforma do Jornal do Brasil. In: ABREU, ALZIRA Alves *et al.* **A imprensa em transição**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FRANÇA, Jean Marcel de Carvalho. O Patriota e a invenção de padrões literários. In: LUSTOSA, Isabel (Org). **Imprensa, história e literatura**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

FUNDAÇÃO Roberto Marinho. 2009. Disponível em < <http://www.frm.org.br/> > Acesso em 13/10/2011.

GADINI, Sérgio Luiz. Tematização da cultura no jornalismo brasileiro. In: II ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO. **Anais de congresso**. Florianópolis: abril de 2004. Disponível em: < <http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/tematizacao-da-cultura-no-jornalismo-brasileiro-de-sergio-luiz-gadini> > Acesso em 28/05/2011.

GANCIA, Barbara. Wesley Duke Lee vira no túmulo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 01 out. 2010. Cotidiano, p. 11. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0110201005.htm> > Acesso em 05/11/2011.

GULLAR, Ferreira. Opiniões. **Estado de S. Paulo**. São Paulo, 23 nov. 2007a. Seção Notícias. Disponível em < <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,opinioes,84765,0.htm> > Acesso em 24/10/2011. Enquete.

GULLAR, Ferreira. Arte com prazo de validade. **ISTOÉ**. São Paulo, n. 1984, 7 nov. 2007b. Disponível em <http://www.istoe.com.br/reportagens/5316_ARTE+COM+PRAZO+DE+VALIDADE?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage> Acesso em 24/10/2011. Entrevista concedida a Ivan Claudio.

HOBBSAWM, Erid. **Era dos extremos: O breve século XX**. 10. ed. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

INTERNACIONAL Council of Museum. 2010. Disponível em < <http://icom.museum/> > Acesso em 2 de jun. 2011.

KATO, Gisele. Os sete mandamentos da arte. **Bravo!** São Paulo, ano 14, n. 170, p. 25-35, out. 2011.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia**. 1. ed. Bauru: EDUSC, 1995.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: _____ *et al.* **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

LORENZOTTI, Elizabeth. **Suplemento Literário, que falta ele me faz!** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MAMMI, Lorenzo. Pichações e urubus: cultura é regra, arte é exceção. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 17 out. 2010. Ilustríssima, p. 3, n. 29.782.

MARTI, Silas. Laura constrói obra perecível. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 16 out. 2007. Ilustrada, p. 8, n. 28.685.

MARTINS, Ana Luiza. Páginas revisteiras modernistas: letra e imagem. In: LUSTOSA, Isabel (Org). **Imprensa, história e literatura**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 231-255.

MATTERLART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. 1. ed. Tradução: Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola, 2005.

MEDINA, Cremilda. Leitura crítica. . In: _____ *et al.* **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAES, Angélica de. Sensibilidade crítica. . In: _____ *et al.* **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

MORAIS, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**: a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NEWKIRK, Ingrid. Bienal de São Paulo, chega de rapinar aves. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 8 out. 2010. Primeiro Caderno, p. 5, n. 29.773.

PELLEGRINI, Tânia. A mídia. In: _____ **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

PIRES, Paulo Roberto. A ilusão tecnicista. . In: _____ *et al.* **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

PRADO, Antonio. Rede de linguagens. . In: _____ *et al.* **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

RAMOS, Nuno. Bandeira Branca, amor. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 17 out. 2010. Ilustríssima, p. 4, n. 29.782.

RELEASE de imprensa: Ainda Viva. **Site da Galeria Nara Roesler**. São Paulo, 2007. Disponível em <http://web.mac.com/daniel.roesler/LV/Texto_JMW.html> Acesso em 24/10/2011.

RICHARD, André. **A crítica de arte**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SILVA, Virgílio Afonso da. Arte, direito e urubus. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 23 nov. 2010. Primeiro Caderno, p. 3, n. 29.819.

SIQUEIRA, Vera Lúcia de Azevedo. A cenografia de exposição de arte. **Revista Eletrônica Jovem Museologia**. Rio de Janeiro. v. 2 n. 4. 2º semestre. 2007. Disponível em: <<http://www.unirio.br/jovemmuseologia/>> Acesso em 11 de out. de 2011.

SOARES, Marcio (Coord.) *et al.* **Manual da redação**: Folha de S. Paulo. 13. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Trad.: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STYCER, Maurício. Seis problemas. . In: _____ *et al.* **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

SUZUKI JR, Matinas. Três séculos de jornalismo literário. **Revista Imprensa**. São Paulo, n. 265, março 2011.

SZANTO, András. Um quadro ambíguo. . In: _____ *et al.* **Rumos do jornalismo cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

TEIXEIRA, Lúcia. Razão e afeto: a argumentação na crítica de arte. **Alfa: Revista de Linguística UNESP**, Araraquara, v.50, n. 1, 2006. Disponível em < <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1400> > Acesso em 30/05/2011.

TOLENTINO, Átila Bezerra. Cultura, mercado e políticas públicas: breves considerações. **Revista Eletrônica Jovem Museologia**. Rio de Janeiro. v. 2 n. 4. 2º semestre. 2007. Disponível em <<http://www.unirio.br/jovemmuseologia/>> Acesso em 12 de set. 2011.

TRIGO, Luciano. Arte é o que se chama de arte? **G1**. Máquina de escrever. 11 dez. 2007a. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2007/12/11/arte-e-o-que-se-chama-de-arte/#comments>> Acesso em 02/11/2011

TRIGO, Luciano. É de fama e dinheiro que se trata a arte? **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 19 nov. 2007b. Ilustrada, p. 2, n. 28.719.

VALE, Lúcia de Fátima. A Propósito da Exposição Malfatti. **Revista Urutágua**. Maringá, n. 7. Ago/Set/Out/Nov. 2004. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/007/07vale.htm>> Acesso em 18/04/2011.

VARGAS, Herom. Reflexões sobre o jornalismo cultural contemporâneo. In: **Estudos de Jornalismo e Relações Públicas**. São Bernardo do Campo: ano 2, n. 4, p. 17-25. 2004. Disponível em < www.fca.pucminas.br/coreu/producao/jn-cultural/planodecurso.doc > Acesso em 6/05/2011.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VINCI, Laura. A maior violência contra a arte é querer falar dela sem ela. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 28 nov. de 2007. Ilustrada, p. 4, n 28.728.

WAINER, Samuel. **Minha razão de viver**. 1. ed. São Paulo: Editora Planeta, 2005.

ANEXOS

ANEXO I

Arte com prazo de validade, matéria de Ivan Claucio (PÁGINA 106).

Quem entra no ambiente branco e asséptico da Galeria Nara Rossler, em São Paulo, é logo recebido com um forte cheiro de maçã. Não se trata de uma essência para perfumar o ambiente. Na sala principal da galeria, sete mil frutas descansam sobre uma mesa de mármore branco, esparramando-se pelo chão de cimento. A obra é da paulista Laura Vinci e chama-se *Ainda viva*. Há alguns minutos dali, no Museu de Arte Moderna, no Parque do Ibirapuera, outra intrigante instalação apela para o olfato do visitante. Intitulada *Quebra-molas*, a criação da carioca Débora Bolsoni reproduz a forma desse “reductor de velocidade” com uma tonelada da prosaica paçoquinha de amendoim.

São obras com prazo de validade: as maçãs de Laura, ao apodrecerem, serão doadas a alguma ONG para virar ração; a farinha de amendoim de Débora deve sofrer uma manutenção até o final da mostra, prevista para se encerrar em janeiro do ano que vem. Para alguns detratores dessas experimentações, caso do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, elas são efêmeras em todos os sentidos. “Essa produção vai morrer aí e nem tem mesmo como sobreviver. Só nesse ponto eu concordo com esses artistas: não vai sobrar nada dessa produção contemporânea”, diz Gullar.

Com a palavra os artistas. Laura faz uma argumentação erudita, baseada na história da arte, para explicar sua instalação. Ela diz que usou a maçã como símbolo da transitoriedade das coisas vivas em oposição ao mármore, uma pedra que sempre esteve ligada à perenidade. Outra de suas referências foi a presença habitual da maçã nas naturezas-mortas, especialmente aquelas feitas pelo francês Paul Cézanne. O pintor demorava tanto para terminar suas telas que no processo as frutas chegavam a apodrecer no seu ateliê. “Não estou utilizando maçãs apenas porque as pessoas as comem na vida real”, diz Laura, que cuidou sozinha da compra das frutas, adquiridas no

Ceagesp, o maior centro de abastecimento de horticultura do País. Débora se defende com argumento parecido. A carioca explica que lançou mão da paçoca porque precisava de um material mais suave, em contraposição à rigidez do quebra-molas. E que escolheu esse material orgânico – e não areia ou serragem, por exemplo – porque se trata de um alimento com que o brasileiro tem uma “identidade simpática”, remontando da cultura indígena e incorporado mais tarde ao calendário cristão. “Não é uma apresentação da paçoca, ou seja, não estou apenas colocando-a na galeria. Existe uma tentativa de simbolização”, diz Débora.

Perfeito. Mas, se Laura ou Débora não explicarem seus objetivos, todos esses significados jamais serão compreendidos pelos visitantes. Gullar recarrega suas munições: “Trata-se da arte da boa idéia, da caninha 51. Esse tipo de trabalho não tem artesanato, não tem técnica, não tem linguagem. Já se usou de tudo: balde, bacia, ovo frito. É uma falta de imaginação, uma grande bobagem que não me interessa. Prefiro ficar em casa lendo Hamlet.” Segundo Gullar, esse beco sem saída em que enveredou a produção contemporânea nasce de um grande equívoco: o de se imaginar que a pura expressão possa ser uma obra de arte. “Uma mancha no chão, uma água escorrendo, tudo isso é expressão, mas não é arte. Se alguém pisa no meu pé e eu grito de dor, isso é uma expressão, mas não arte”, diz.

O curador Moacir dos Anjos pensa o contrário. Nome por trás dessa edição do Panorama da Arte Brasileira (nome da exposição da qual o Quebra-molas de Débora Bolsoni faz parte), ele acha que as questões provocadas no visitante da mostra já são em si uma situação estética. “Quando um artista como a Débora decide trabalhar com a paçoca, ele não está preocupado com o fato de ser um alimento perecível. A idéia era encontrar um material que fosse ligado à memória, à questão do afeto”, diz. “Na situação criada, é o visitante que fica com receio de provocar um acidente ao se aproximar do quebra-molas.” Mesmo assim, alguns desavisados esbarraram no monte de farinha, que, é bom frisar, não foi fácil de ser feito. Débora precisou de dois assistentes para misturar o amendoim moído e a farinha de mandioca, aos quais eram adicionadas quantidades generosas de óleo para dar liga. Em suas pesquisas, ela descobriu que essa receita não mudou desde que passou a ser usada nas festas juninas pelo Brasil afora. Seu cheiro forte certamente vai atrair os ratos famintos do Parque do Ibirapuera.

Para evitar que a mostra vire uma versão vanguardista de Ratatouille, o museu dispensou as ratoeiras. Simplesmente dedetizou a área ao redor do quebramolas que dá água na boca.

ANEXO II

Resposta do crítico Ferreira Gullar a enquete sobre o belo na arte, publicada no jornal *Estado de S. Paulo* (PÁGINA 108)

"Acho que certas manifestações da arte contemporânea não estão preocupadas nem com a beleza nem com a arte. Não existe nem mesmo o critério estético. Exemplo disso é essa instalação com 300 maçãs sobre mármore (ele se refere a uma obra de Laura Vinci). Sinceramente, prefiro as maçãs de Cézanne: duram mais. Quando Cézanne pintou essas maçãs, um crítico disse de certas pinturas realistas que você tem vontade de comê-las, mas, ao ver uma maçã de Cézanne, se tem vontade de dizer que é bela. Ele dizia que mudava o mundo com a pintura. Nisso eu acredito".

ANEXO III

Arte é o que se chama arte?, matéria de Luciano Trigo (PÁGINA 111)

No dia 19 de novembro passado publiquei na Folha de S.Paulo um artigo sobre arte contemporânea. Como o artigo já gerou três réplicas e uma tréplica, no próprio jornal, e dezenas de mensagens e outras manifestações (a favor e contra), na antiga versão deste blog, acho interessante trazer para o G1 o debate, que está longe de se encerrar.

Não vou transcrever os posts e artigos, mas destacar seus trechos mais relevantes. Tudo começou quando li uma matéria do repórter Ivan Claudio na revista Isto é, que tomava como pretexto duas exposições para levantar questões sobre os rumos da arte contemporânea. Na instalação Ainda viva, a artista Laura Vinci espalhou sete mil maçãs sobre uma mesa de mármore branco e o chão de cimento de uma galeria; já Quebra-molas, de Débora Bolsoni, reproduzia um redutor de velocidade de automóveis feito com uma tonelada de massa de paçoca de amendoim. As duas instalações tinham em comum a deliberada efemeridade e o recurso a comestíveis como matéria-prima.

A revista pediu a Ferreira Gullar, poeta e crítico de arte, que comentasse as obras. Aspas: “Essa produção vai morrer aí e nem tem mesmo como sobreviver. (...) Trata-se da arte da boa idéia, da Caninha 51. Esse tipo de trabalho não tem artesanato, não tem técnica, não tem linguagem. Já se usou de tudo: balde, bacia, ovo frito. É uma falta de imaginação, uma grande bobagem que não me interessa. Prefiro ficar em casa lendo Hamlet”.

As artistas se justificaram falando da transitoriedade das coisas vivas, de tentativas de simbolização etc. Eu escrevi: “A arte contemporânea é um tema em que é difícil tornar produtivo qualquer debate, pois sempre se cai num Fla-Flu, isto é, vira uma questão de adesão incondicional de torcedor, mais que de reflexão crítica. Dando nome aos bois, o que temos hoje são, de um lado, críticos, como Ferreira Gullar e Affonso Romano de Sant’Anna, que contestam a legitimidade e o valor de instalações como as de Laura e Débora, e de outro lado artistas que rejeitam em bloco este julgamento como reacionário e conservador. O problema não é saber quem está com a razão, mas constatar que desse atrito não sai nenhum desdobramento interessante. Por quê? Algumas hipóteses:

- Os artistas são auto-suficientes: ignoram solenemente crítica que os contesta.
- Os críticos perderam a importância que tinham no processo de legitimação da produção artística.
- Hoje, para um artista, importa muito mais se inserir numa rede de relações composta de curadores, marchands e galeristas do que obter reconhecimento crítico.

A noção de valor em artes plásticas é altamente subjetiva. Mas é também condicionada pelo contexto histórico-cultural e pelo modelo de relação entre economia e cul-

tura que estiver prevalecendo. O sucesso de um artista hoje não depende somente, nem mesmo principalmente, do valor intrínseco do que ele produz, dos méritos plásticos ou estéticos de sua obra, mas sobretudo de sua capacidade de inserção num sistema complexo de seleção, que está cada vez mais distante da arte e cada vez mais próximo do mercado, do consumo e da moda – mesmo quando veste o surrado disfarce da transgressão, aliás outra palavra assimilada pelo mercado, pelo consumo e pela moda.

Tendo a simpatizar com as sete mil maçãs de Laura, o quebra-molas de paçoca de Débora me interessa menos. Mas isto é questão de gosto. O que parece preocupante é que esse tipo de produção – desligada da realidade, das questões contemporâneas, de compromissos, da História, do presente, em suma, da vida real – quase monopolize os espaços da arte hoje. É uma produção cujo principal defeito, para mim, é ser inofensiva. Pode até trazer fama, viagens e dinheiro a quem a faz, mas é disso que se trata?”.

Ou seja, sem falar mal de ninguém, minha preocupação era analisar por que uma tendência dominante na arte contemporânea não reverbera e é recebida com indiferença fora de círculos fechados. Para minha surpresa, mesmo antes de sair no jornal este texto foi recebido a pedradas por um bocado de gente. O que de certa forma me dava razão: o debate sobre arte no Brasil era mesmo um diálogo de surdos.

No segundo capítulo da novela, já apoquentado pela leitura torta que estavam fazendo do meu texto, me atribuindo coisas que não disse e intenções que não tive, expliquei que só tinha levantado algumas hipóteses, sem em momento algum condenar, em bloco, a produção artística atual – o que seria uma idiotice. Escrevi:

“As duas instalações citadas (as maçãs e o quebra-molas de paçoca) pecam não pela controvérsia gratuita, ao contrário: pecam por serem obras inofensivas, fechadas em si mesmas, que não se articulam com nenhum processo exterior a elas próprias. As artistas têm obrigação de vincular suas obras à realidade? Não. Mas quando instalações desse tipo se tornam a tendência dominante da arte, isto causa uma impressão de esgotamento e alienação. Nesta altura, aliás, as sete mil maçãs já devem ter apodrecido na galeria. E daí?

Todos os movimentos de vanguarda do século 20 que resistiram à prova do tempo – e foram vários – devem boa parte de seu êxito ao fato de terem mobilizado a soci-

idade em debates produtivos, porque estavam associados a transformações sociais, culturais, psicológicas e tecnológicas que tinham um impacto direto na vida das pessoas. Basta pensar na relação do futurismo com a guerra e com velocidade trazida pela máquina ao cotidiano das pessoas para constatar que o novo não era uma manifestação espontânea e gratuita de gênios individuais. Mesmo o surrealismo, com seu projeto de libertar a criação de qualquer controle racional, só foi possível num contexto de consolidação da idéia de inconsciente concebida por Freud; além disso, numa segunda etapa, o surrealismo foi associado por André Breton a um projeto político de esquerda, o que é uma contradição em termos, mas confirma o papel do contexto histórico na arte de cada época.

Quando Marcel Duchamp expôs um urinol ou desenhou um bigode na Monalisa, fez um gesto revolucionário, que rompia com as convenções e abria possibilidades infinitas para a arte. Mas, como todos os gestos fundadores, é irrepetível, porque o contexto já passou: desenhar um bigode na Monalisa hoje seria apenas ridículo. Abolidos os cânones, qualquer adolescente é capaz de transgressões parecidas.

O problema é que as fronteiras entre a criação artística e a empulhação pura e simples se tornam muito tênues em alguns momentos. A falência da crítica como fator relevante apenas agrava esse quadro, já que quem legitima o artista hoje não é mais o reconhecimento crítico, mas o sucesso em si: se faz sucesso, é bom. Nada mais capitalista. Mas talvez seja mesmo este o destino de todas as artes (a literatura, a música etc), isto é, enquadrar-se numa lógica de mercado ou morrer.

Mais grave que a repetição anódina de fórmulas que fizeram sentido na primeira metade do século passado é o esforço, igualmente ultrapassado, de épater a qualquer custo. Como é cada vez mais difícil chocar as pessoas, alguns artistas “perdem o senso de noção”, numa tentativa desesperada de ganhar projeção num mercado (pois é) cada vez mais competitivo. Duas obras recentes são bastante representativas desse fenômeno:

1) Numa exposição em Manágua, em agosto passado, o artista plástico costa-riquenho Guillermo Vargas Habacuc amarrou um cachorro num canto da galeria e o deixou lá sem comida, até morrer de fome, diante dos olhos perplexos dos visitantes. Habacuc se justificou: “O importante para mim era constatar a hipocrisia alheia. Um animal torna-se

foco de atenção quando o ponho em um local onde pessoas esperam ver arte, mas não quando está no meio da rua morto de fome. Este cachorro está mais vivo do que nunca, porque continua dando o que falar”.

2) Em outubro, o artista plástico cipriota Stelarc convocou a imprensa para mostrar sua obra mais recente: ele implantou uma orelha no próprio braço. Stelarc utiliza o próprio corpo como plataforma para os seus trabalhos, que envolvem instrumentos médicos, próteses, biotecnologia, elementos de robótica e sistemas de realidade virtual. Não satisfeito, ele anunciou que quer implantar um microfone próximo à orelha, para captar o que estiver sendo “escutado”.

Será arte?”.

ANEXO IV

A maior violência contra a arte é querer falar dela sem ela, réplica de Laura Vinci (PÁGINA 111).

A vontade de pôr em discussão a arte contemporânea, vista como uma espécie de aberração por alguns críticos, seguidos por alguns jornalistas, produziu uma curiosa aberração: defensores da arte falam da arte sem ver a arte, e sem nenhum pudor.

No caso, o meu trabalho "Ainda Viva", que ficou exposto na galeria Nara Roesler durante 40 dias, foi criticado pelo jornalista Luciano Trigo em um artigo intitulado "É de fama e dinheiro que se trata a arte?”.

O poeta e crítico Ferreira Gullar, já citado por Trigo, permitiu-se citar a mesma instalação respondendo a uma enquete sobre o tema do "feio" na arte, no jornal "O Estado de São Paulo" de 24 de novembro.

A única coisa que Gullar sabe sobre o trabalho é que nele existem "300 maçãs" expostas ao apodrecimento, o que lhe pareceu suficiente para tecer considerações ácidas sobre a obra e o estado geral da arte.

Imagino então se ele soubesse que não são 300, mas 7.000 maçãs. Se ele visse que mesmo assim, numa dimensão de Ceasa, uma maçã é uma maçã que sempre lembrará Cézanne.

Que postas numa superfície de mármore, que tem a dignidade do altar, da lápide e da tela branca, elas estão ali falando da tradição da natureza-morta na pintura. Que elas apodrecem em conjunto sem perder a beleza e exalando um perfume embriagante. Talvez ele se lembrasse que "natureza-morta" se diz em inglês "still life", vida parada, ou ainda vida. Que isso é uma pergunta sobre o destino da arte, e não uma confusão da arte com o lixo. Talvez ele se lembrasse que é poeta. Que o problema que ele vê na instalação, sem vê-la, é justamente o que ela está problematizando.

Se ele olhasse mais adiante, veria ainda uma coluna de peças de vidro pendendo do teto, e chegando quase até o chão, sem chegar a tocá-lo. Independente do que ele achasse dela, veria que é difícil descrevê-la.

Essas peças estão intactas na linha dos tiros reais que marcam a parede dos fundos, convivendo com a violência real e virtual que está no ar, como uma questão aberta a quem participa da experiência de estar ali.

Talvez Ferreira Gullar se surpreendesse, talvez detestasse ainda mais a arte contemporânea como um todo. Esse não é o ponto. A maior violência contra a arte, seja qual for, é a de achar que se pode falar dela sem ela, fingindo que está falando dela. Ninguém tem o direito de declarar que não gosta do "Poema Sujo", de Gullar, sem lê-lo, porque não gosta, por exemplo, de "arte suja". E de autorizar jornalistas a achar que podem fazê-lo também.

Mas, e se Ferreira Gullar se entusiasmasse e, para surpresa geral, quisesse comprar o trabalho? Aí perceberia que ele é não é facilmente comprável, não por causa de um preço, mas porque não se insere com facilidade, pela sua natureza, no mercado do qual faz parte. Ao contrário do que sugere o título do artigo publicado pela Folha.

ANEXO V

Wesley Duke Lee vira no túmulo, matéria de Barbara Gancia (PÁGINA 115)

NÃO ME JULGUE mal, meu nobre leitor, mas convivo há anos com os trabalhos de Nuno Ramos, o artista da obra dos urubus que está no vão da Bienal. Não por vontade própria, juro, são meus amigos que insistem em "coleccionar" seus trabalhos, telas imensas, cheias de relevo e encharcadas de tinta que sempre me dão a impressão de que não secaram direito e estão embolorando.

Costumo especular sobre o que passa pela cabeça da empregada que vai trabalhar na casa de quem tem um Nuno Ramos pendurado na parede. Perceba, meu dileto leitor, que não entendo patavina de arte. Mas, de faxina grossa e fina, sei um pouco, sim. O suficiente para perceber que a empregada nova que é confrontada com o monstro capaz de juntar pó e gordura em cada dobrinha pode entrar no mesmo desespero que o visitante da Bienal que se encontra diante da instalação de Nuno.

Realmente saúdo a Bienal por ter ressuscitado das cinzas. É um mérito ninguém mais lembrar que, há dois anos, ela agonizava entre a vida e a morte. Dívidas foram saldadas, problemas resolvidos e cá estamos de novo em plena celebração. Mas será que foi para ver Nuno Ramos erguer um galinheiro e obstruir o vão do prédio do Niemeyer com caixotes mais umas caixas de som esparramadas com as musiquinhas que representam a sua infância que a gente redimiou a Bienal? O que é isso, flashback dos tempos do Equipe?

Pois, nesse caso, proponho que façamos um "happening", bem ao estilo do Nuno. Teríamos de contar com a colaboração do artista, será que ele toparia? Faríamos assim: a gente pega um muro bem grande, uma mangueira do Corpo de Bombeiros com muita água disponível e o Nuno Ramos de calção de banho (ou de cueca, se preferir). Daí a gente coloca o artista contra a parede, liga a mangueira na pressão máxima e a aponta para ele. Legal, né? Bem Joseph Beuys.

Ao menos isso representaria alguma ousadia numa mostra em que quase ninguém quer correr riscos. Pergunto: onde estão os quadros da Bienal? Fui procurar e os

únicos que encontrei foram umas telas escuras do Rodrigo Andrade, colega do Nuno na Casa Sete. O resto é tudo senta, assiste a um vídeo, levanta, anda meio metro, assiste a outro vídeo... Vem cá: se eu quisesse ver vídeo, tomava um avião e ia embora para Cannes, né não? Quero mais é textura!

A arte que a gente vê nesta 29ª Bienal parece um homem tirano que requer toda a atenção. Você é obrigado a entrar numa salinha, sentar e vestir um cabresto para assistir apenas aquilo ali. Não tem mais aquela coisa deliciosa de andar para lá e para cá, como se estivesse num parque temático de arte. É que agora a coisa ficou categorizada assim: em primeiro lugar, a Bienal é concebida como obra arquitetônica. Depois, quem manda são os curadores, e só então é que entram os artistas, obedecendo ordens feito paus mandados.

Para o público que não quer sobrar com os urubus ou ficar no senta-levanta, restam as mostras paralelas, as exposições oportunistas de nomes ridículos, as palestras com artistas e as mesas de debates. Acho que vou ligar a mangueira. Chama o Nuno!

ANEXO VI

Bienal de São Paulo, chega de rapinar aves, texto de Ingrid Newkirk (PÁGINA 117)

Como é o caso de todas as obras de arte pensadas unicamente com o intuito barato de chocar, o trabalho "Bandeira Branca", de Nuno Ramos, com urubus vivos, que está sendo exposto na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, procura incitar controvérsia ao provocar um debate sobre os parâmetros da arte.

Mas isso diz respeito a mais do que simplesmente arte de má qualidade. Na medida em que os meios inanimados tradicionais usados para chocar foram se tornando corriqueiros, alguns artistas passaram a fazer uso da crueldade para com os animais. É o caso da instalação atual de Nuno Ramos, na qual três urubus vivos estão presos em um cercado equipado com mais de 50 alto-falantes que bombardeiam as aves, dia após dia, com uma cacofonia sonora constante e caótica.

Obras sensacionalistas que abusam de animais são simplesmente crueldade que se faz passar por arte. Isso não é alguma censura artística empolada, mas uma crítica inerente aos artistas que desejam se colocar acima da lei quando exploram animais para compensar uma falta de visão e expressão.

Eles se posicionam como os "bad boys" (e às vezes "bad girls") que não se deixam restringir pelos limites. Mas a sociedade depende da imposição de limites às condutas que comprometem os valores que traçamos por razões válidas, como, por exemplo, proteger os vulneráveis contra danos gratuitos.

Usar animais vivos dessa maneira degradante e prejudicial é, na melhor das hipóteses, extremamente estressante, e pode até mesmo ser letal. Os animais em confinamento têm seu ritmo cardíaco acelerado pelo medo; sua audição frequentemente é muito mais aguçada que a nossa, e ruídos constantes são vistos como meio de tortura. Há também o estresse constante provocado por estarem em um ambiente não natural, que não lhes é familiar, e por terem estranhos aproximando-se deles constantemente. Essas aves estão sendo privadas, também, de tudo o que é importante para elas: privacidade, iluminação natural, ar fresco e, crucial para seu próprio ser, a liberdade de voar para fora desse espaço.

Em seu habitat natural, os urubus são aves extremamente mansas, sociáveis e avessas a confrontos, que costumam empoleirar-se em grandes grupos. Monógamos, eles formam casais vitalícios e dividem o cuidado de sua prole. Sendo as mais importantes aves do mundo a se alimentar de carniça, são vitais para a manutenção da saúde e da beleza de nosso meio ambiente.

Os artistas que empregam animais como meio inanimado a ser manipulado em nome da "arte" são um tipo distinto de ser que se alimenta de carniça. Eles se alimentam da notoriedade proporcionada pelo abuso dos animais, usando-a em substituição ao talento. Esse tipo de exploração não é consensual, e os animais estão à mercê do artista, que atua com crueldade.

A Peta (pessoas pelo tratamento ético de animais, na sigla da ONG em inglês) pede que museus de arte assumam o compromisso de traçar políticas bem definidas sobre o bem-estar de animais. O Chrysler Museum of Art, em Norfolk, Virgínia (EUA), por exemplo, definiu a seguinte política: "O museu não exporá nem promoverá a expo-

sição de obras de arte que incluam o uso de animais vivos, envolvam a morte de animais ou incorporem os corpos de animais mortos especificamente para a produção de uma obra de arte".

Em nome da sociedade e das pessoas compassivas em todo o mundo, exortamos a Bienal de Arte de São Paulo a implementar a mesma política e a agir imediatamente para retirar os urubus da criação de Nuno Ramos. Enquanto isso não for feito, devemos todos elevar nossas vozes como uma só para reivindicar liberdade para os urubus!

ANEXO VII

Pichações e urubus: cultura é regra, arte é exceção, texto de Lorenzo Mammi (PÁGINA 118)

Enquanto escrevo, os três urubus que compunham a obra "Bandeira Branca", de Nuno Ramos, já foram retirados da 29ª Bienal de São Paulo. Toda Bienal traz alguma polêmica que não é propriamente estética, e que acaba ocupando nos jornais um espaço equivalente ou maior do que aquele das resenhas críticas.

É normal, por se tratar de um evento de massa baseado em obras que não falam uma linguagem de massa. Em geral, são discussões que acabam tendo certa relevância, porque ajudam a avaliar o grau de aceitação que a arte contemporânea tem junto à opinião pública. Este caso, no entanto, me parece mais grave.

Na realidade, não é apenas de urubus que se trata. Já antes da Bienal, o autor da pichação, Djan Ivson, declarava ao repórter Diógenes Muniz que Nuno Ramos não teria direito de falar do "lado sombrio do Brasil", porque é um "burguês formado em faculdade" (folha.com/ilustrissima, 17/9).

Em 1º de outubro, a colunista da Folha Barbara Gancia sugeriu colocar o artista contra uma parede e lavá-lo com uma mangueira. E Ingrid Newkirk, presidente da organização não governamental para o tratamento ético dos animais (Peta) -a única, me

parece, a ter uma motivação séria- falou na Folha (8/10) em obras criadas "unicamente com o intuito barato de chocar", esquecendo que quem criou o escândalo não foi o artista.

É óbvio que o mote "Liberte os urubus" não corresponde a nada de real: esses urubus nasceram em cativeiro, no Parque dos Falcões, em Sergipe, e para lá voltaram, para um espaço bem menor do que lhes era destinado na Bienal. É igualmente óbvio que nem eu nem a maioria dos envolvidos temos a menor ideia do que possa estressar um urubu. O laudo do Departamento de Parques e Áreas Verdes da Prefeitura de São Paulo não detectou nenhum sinal de estresse, o veterinário que acompanhava os bichos se manifestou no mesmo sentido.

O juiz que chancelou definitivamente a remoção o fez com base no princípio de que se pode revogar uma licença já concedida quando foram detectadas novas irregularidades. Não foi divulgado, que eu saiba, quais seriam essas novas irregularidades, nem se a direção da Bienal ou o artista se recusaram a corrigi-las. Aliás, a obra não é nova: já tinha sido exposta em Brasília, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), sem nenhum questionamento por parte dos órgãos responsáveis.

Se os espaços públicos brasileiros adotassem as regras propostas pela presidente da Peta, não poderiam ser expostas obras de arte que envolvam o uso de animais vivos. Ficariam fora muitos trabalhos importantes de Joseph Beuys, Jannis Kounellis e outros. Mas os filmes de John Ford, por exemplo, envolvem uso de cavalos vivos e ninguém sonharia em proibir sua exibição. Se a presença de animais num filme ou numa publicidade parece normal, é porque ali o bicho está "atuando", representando algo.

Numa obra de arte, ao contrário, o animal é apenas ele mesmo. Para nós, que estamos acostumados a frequentá-lo apenas sob forma de hambúrguer ou sendo penteado na vitrine de um pet shop, uma presença tão nua é vagamente inquietante. Somos levados a transferir para ele um desconforto que provavelmente é apenas nosso.

Mas se a destruição ou mutilação de uma obra de arte é determinada por motivações tão confusas e erráticas, é porque a obra é considerada irrelevante e arbitrária. Não se reconhece a ela o direito de nos incomodar.

Coco Chanel definiu assim a diferença entre arte e moda: a moda é o belo que se torna feio, a arte é o feio que se torna belo. Com isso queria dizer, acredito eu, que a moda parte de um consenso que se pretende natural, mesmo sendo construído artificialmente (este ano a moda é...); mas esse consenso deve ser rapidamente substituído (a moda do ano passado está fora de moda, deixou de ter valor).

A arte, ao contrário, especialmente a partir do modernismo, é a construção de um consenso sobre algo que não é óbvio de antemão. Para que uma obra de arte se torne relevante, é preciso que um grupo consistente de pessoas a insira num sistema de valores em que, à primeira vista, ela não deveria estar. Cada inclusão comporta a modificação do sistema inteiro.

Quando os quadros impressionistas passaram do estatuto de borrões ao de obras-primas, mudou o perfil das molduras, o mercado da arte, o colecionismo, mas também a maneira de olhar para as periferias urbanas, os "café-chantants", os circos, os bêbados e as putas. A arte exerce constantemente o papel de apontar para valores futuros, transgredindo os vigentes. É uma das formas que nossa civilização encontrou para se renovar.

Nuno Ramos é artista do caminho mais difícil, o que escolhe a solução menos esperada, a mais arriscada comercial e tecnicamente. Isso tornou sua carreira mais lenta, pelos parâmetros do mercado da arte, mas acabou tornando-o referência. Olha-se para a obra do Nuno não para saber o que se deve, mas o que é possível fazer.

É por isso, acredito, que a curadoria da Bienal lhe destinou o vão central do prédio. Mas é também por isso, por ser um artista atípico e imprevisível, que nele se concentraram os ataques.

Na medida em que a sociedade perde a capacidade de transgredir a si mesma, de criticar seus procedimentos e valores, obras de arte que não caibam em categorias claras ou princípios já estabelecidos passam a ser vistas como provocações vazias. Em compensação, criam-se nichos de transgressão estandardizada, que não chegam a questionar valores universalmente compartilhados, mas apenas se instalam dentro deles, num lugar previamente destinado à rebeldia.

Há quase 30 anos, o rap surgiu como manifestação promissora de novos sujeitos sociais. De lá para cá, se tornou o setor mais lucrativo da indústria discográfica, mas

parece incapaz de se renovar. Sua linguagem é de slogan, do "nós contra eles". Na música popular tradicional, o cantor era alguém fora do comum não apenas em relação à cultura oficial, mas também ao seu próprio grupo. O rap não evolui porque não permite esse tipo de distanciamento: não deixa espaço à autocrítica, à ironia ou ao desespero. Não seria capaz de produzir um Noel Rosa ou um Nelson Cavaquinho. Vale para ele o que o protagonista do filme "Uma Mente Brilhante" (de Ron Howard, 2001) diz da menina que lhe aparece em suas alucinações: não pode ser real, porque tem sempre a mesma idade.

O caso da pichação me parece semelhante. Os rabiscos que se veem nos muros da cidade são interessantes, embora alguns deles -como a suástica inserida numa estrela de davi, que recorre como vinheta no vídeo exposto na Bienal- proporcionem um calafrio na espinha.

Chamam-me a atenção, no entanto, os espaços escolhidos para as pichações. Mesmo antes da Lei da Cidade Limpa, raramente atacavam mensagens publicitárias: preferem as paredes brancas, ou então a obra de grafiteiros, que são seus concorrentes imediatos.

Numa sociedade de comunicação de massa, que tende a anular o silêncio, a pichação preenche, no fundo muito docilmente, os vazios. O inimigo não é o sistema, mas o vizinho, cujo espaço pode ser ocupado. E se antes o concorrente, nessa ocupação, era o grafiteiro, agora, com ambição maior, passa a ser o artista.

Quando uma obra de arte original é inserida num sistema de valores, é preciso repensar o sistema inteiro. Para a pichação, como antes para o grafite, isso não é necessário. É suficiente acrescentar mais um setor, sem interferir nos demais. Logo os pichadores terão suas associações, editais e linhas de financiamento do governo. Elegerão vereadores. Quando sua linguagem se tornar muito gasta, outra cumprirá o mesmo papel.

No pequeno vídeo que está entre as melhores dádivas desta boa Bienal, diz Jean-Luc Godard, nosso eterno mestre em transgressão: "A cultura é a regra, a arte é a exceção. Faz parte da regra querer eliminar a exceção". Vivemos numa época da regra, a sociedade está se enrijecendo em oposições simplórias. A arte incomoda mais, quan-

do for boa, porque não há regra onde caiba. É provável que perca essa guerra. Que os urubus fiquem sossegados.

ANEXO VIII

Bandeira branca, amor, réplica de Nuno Ramos (PÁGINA 119)

Procurei intencionalmente matar três urubus de fome e de sede no prédio da Bienal de São Paulo. Pus ali imensas latas cheias de tinta escura, para que se afogassem, além de espelhos, para que batessem a cabeça durante o voo. Construí túneis de areia preta, para que entrassem sem conseguir sair, morrendo ali dentro. E, para forçá-los a voar, costume lançar rojões em sua direção.

Como nos pesadelos ou nos linchamentos, não é possível responder a acusações desta ordem, que circularam pela internet e no boca a boca com força insaciável nas últimas três semanas, criando um caldo de cultura próximo à violência e à intimidação. Como resultado disso, em plena Bienal, entre faixas pedindo que eu fosse preso, meu trabalho foi atacado por um pichador, que driblou a segurança, rasgou a tela de proteção aos bichos e danificou uma das esculturas de areia.

Fomos cercados, eu e minha mulher, por militantes ecologistas, que nos xingavam e gritavam do outro lado do vidro do carro, a boca em câmera lenta, "a-li-men-ta-e-les!" -o que, claro, já havia sido feito naquele mesmo dia. Barbara Gancia, colunista da Folha, chegou a pedir, utilizando um imaginário de repressão militar ou de milícia fascista, que eu fosse colocado de cuecas contra um muro e submetido a uma ducha com as mangueiras para incêndio do corpo de bombeiros.

Ingrid E. Newkirk, presidente da organização não governamental Peta [pessoas pelo tratamento ético de animais, na sigla em inglês], num artigo feroz, publicado na Folha em 8/10, encontra apenas o que pressupõe desde o início: que eu quero aparecer (ela, não? alguém duvida que um dos temas da polêmica é justamente a disputa pelo espaço na mídia?); que sou (os termos são dela) cruel, "bad boy", sem compaixão

e produtor de arte de má qualidade. Como não há argumentos e o raciocínio é circular, tudo retorna à ilibada consciência da articulista.

A notícia atravessou fronteiras raras para questões envolvendo arte (horários insuspeitos em todos os canais de TV, cadernos de jornal pouco afeitos à cultura e nas mais diversas regiões do país), passando a assunto de bar e padaria. Os urubus, definitivamente, haviam conseguido escapar e, para usar os versos de Augusto dos Anjos, pou-saram na minha sorte.

Frequento uma área da cultura afastada dessa luz radioativa, e não quero errar o tom. Começo este texto, portanto, fazendo a minha lição de casa: o que quer que tenha acontecido, aconteceu por meio das instituições. A licença do Ibama de Sergipe, que permitiu o transporte e a exposição dos animais, era legítima e dentro de parâmetros absolutamente legais, bem como sua cassação pelo Ibama de Brasília.

Tentamos, eu e a Fundação Bienal, que me apoiou de todos os modos possíveis em defesa do meu trabalho, uma liminar na Justiça e perdemos. Acatamos e tiramos, no mesmo dia em que a decisão liminar saiu, as três aves. Sinto-me coibido, injustiçado e chocado com tudo isso, mas não posso dizer que fui censurado. E por entender que a forma que destruiu meu trabalho ao tirar as três aves é legítima, quero divergir completamente dela.

Como quase nenhuma informação sensata circulou, tenho primeiro que dizer o óbvio:

- 1) As aves que utilizei em meu trabalho são aves nascidas em cativeiro, e não sequestradas ao habitat natural; é para este cativeiro que voltaram (e onde estão neste momento), quando foram "soltas" do meu trabalho;
- 2) Pertencem ao Parque dos Falcões (criadouro conservacionista que funciona com autorização do Ibama, realizando atividades educacionais e pedagógicas, pelo Brasil inteiro, com aves de rapina), que as mantêm em exposição para o público, como num zoológico;
- 3) Estas mesmas três aves participaram em 2008 de uma versão bastante similar deste trabalho, no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, durante dois meses, adaptan-

do-se perfeitamente ao espaço e sem nada sofrer, com plano de manejo aprovado pelo mesmo Ibama;

4) As aves foram adaptadas ao espaço da Bienal antes do início da mostra, com a presença do veterinário responsável por elas e de um tratador;

5) Esse tratador, o mesmo que cuida delas em Sergipe, ficou permanentemente com elas durante todo o tempo de exibição das aves ao público, literalmente abrindo e fechando a mostra;

6) Eram alimentadas por ele todas as manhãs, em quantidade e frequência estipuladas pelo plano de manejo;

7) O volume das caixas de som foi controlado, sendo mantido numa altura bastante inferior ao do murmúrio do público, para evitar estresse aos bichos;

8) O plano de manejo das aves, aceito pelo Ibama de Sergipe, foi revogado, já no meio da polêmica, pelo Ibama de São Paulo -mas sem recomendação de cassação. O que o laudo técnico, sério e sisudo do Ibama de São Paulo solicitava eram ajustes - basicamente, que desligássemos uma das caixas de som e que instituíssemos banhos de luz ultravioleta todas as manhãs, para suprir a falta de luz solar direta sobre os bichos (embora a luz do dia banhasse o espaço). Oferecia, ainda, uma licença de 15 dias, a ser prorrogada de acordo com a avaliação periódica sobre o bem-estar dos animais. O Ibama de Brasília, que, sob pressão política e midiática, determinou arbitrariamente a saída das aves, em desacordo com o laudo do Ibama de São Paulo, travou o que parecia ser um processo rico de colaboração entre técnicos sérios, com conhecimento sobre os animais, e um trabalho de arte;

9) Obtivemos laudo favorável do Departamento de Parques e Áreas Verdes da Prefeitura de São Paulo;

10) Técnicos do setor de aves do Zoológico de São Paulo, em vistoria ao trabalho, não manifestaram qualquer crítica específica ao manejo das aves -fiquei sabendo nesta visita, inclusive, que a jaula dos urubus era bem maior que qualquer jaula do zoológico, inclusive a do condor.

Por que, então, tanta confusão? Que é que está sendo expiado aqui? Para começo de conversa, e como aproximação ao problema, quero lembrar que "Bandeira Branca" não é um trabalho de ecologia, nem eu sou especialista em aves de rapina,

assim como "Guernica" de Picasso não é apenas um trabalho sobre a Guerra Civil Espanhola, nem Picasso um historiador. Por isso utilizei os serviços de uma entidade ecológica, o Parque dos Falcões, e obtive, tanto na montagem em Brasília, em 2008, quanto em São Paulo, autorização do órgão legal em meu país para esses assuntos.

Ou a lei não vale para todos? Tratar meu trabalho como crime e a mim como criminoso é fazer o que fazia a direita franquista, ao chamar "Guernica" de quadro comunista, ou a aristocracia francesa da segunda metade do século 19, quando ameaçava retalhar a "Olympia", de Manet, em nome dos bons costumes.

O que me foi negado com a criminalização do meu trabalho foi a possibilidade de um sentido -o sequestro, digamos, de qualquer sentido que ele pudesse propor. E é contra isso, mais do que contra a boataria e a calúnia, que escrevo hoje.

Arte não cabe nos bons nem nos maus valores, por mais confiança que se tenha neles. Dela emana um signo aberto, para isso foi inventada, para que fanatismos como os que ouvi nessas últimas semanas não circunscrevam completamente o possível da vida. Claro que ninguém está acima da lei, e, repito, cumprimos, artista e instituição, rigorosamente a legislação ambiental brasileira -mas é a possibilidade de pensar diferente que está sendo criminalizada aqui.

Artistas extraordinários como Joseph Beuys (por sinal, fundador do Partido Verde na Alemanha), Jannis Kounellis, Hélio Oiticica, Nelson Felix, Tunga, Cildo Meireles, utilizaram animais em suas instalações. Provavelmente o trabalho de Beuys que inclui um coioete ("I Love America and America Loves Me") seja, sem nenhum favor, uma das mais importantes obras de arte do século 20. "Tropicália", de Hélio Oiticica, que tem araras vivas em seu interior (curiosamente, exposta há poucos meses, com as aves, no prédio do Itaú Cultural de São Paulo, na avenida Paulista, sem despertar qualquer polêmica), é um trabalho fundamental para a compreensão do que somos e do que queremos ser. Negar o que estes artistas conseguiram com seus trabalhos -uma oxigenação radical de nosso imaginário- tratando-os como criminosos certamente seria regredir a épocas de triste memória.

Posso entender quem seja contra bichos em cativeiro. Seria interessante exigir um pouco de coerência dessa posição -ou seja, vegetarianismo radical, já que a quase

totalidade da carne que comemos vem de animais em cativeiro, fechamento de todos os zoológicos, jôqueis-clubes, fazendas com animais para monta e, ainda, requalificação geral de nossas relações com bichos domésticos. Mas, mais do que coerentes, gostaria que fossem suficientemente democratas para aceitar que nem todos pensem como eles, nem todos se deem o lugar de xamãs, em contato íntimo com os desejos e sensações dos animais, e que dentro das regras públicas legais de cada país o acesso a esses animais possa se dar sem histeria nem calúnias.

Como nada ou quase nada se falou sobre o trabalho, peço licença para interpretar o que eu próprio fiz, partindo de uma breve descrição. "Bandeira Branca" (este título, no meio de um bombardeio desses, é dessas coisas que só a arte explica) foi montado pela primeira vez há dois anos, no CCB de Brasília, e agora, ampliado e modificado, recebeu uma segunda versão, especialmente para a 29ª Bienal.

O trabalho consiste em três enormes esculturas de areia preta pilada, foscas e frágeis, a partir de cujo topo, feito de mármore, três caixas de som emitem, em intervalos discrepantes, as canções "Bandeira Branca" (de Max Nunes e Laércio Alves, interpretada por Arnaldo Antunes), "Boi da Cara Preta" (do folclore, por Dona Inah) e "Car-cará" (de João do Vale e José Candido, por Mariana Aydar). Três urubus vivem na instalação durante toda a duração do trabalho.

O resultado é uma cena solene, entre a litania e a canção de ninar, que me parece ter cavado, em sua montagem em São Paulo, uma espécie de buraco negro no prédio da Bienal. Acho que o vão do prédio, uma das obras mais felizes de Niemeyer, com sua velocidade e otimismo, ganhou com meu trabalho um contraponto ambivalente, noturno e encantado, triste mas também próximo do mundo dos contos de fada.

Há uma espécie de espiral ascendente no trabalho, que se desmaterializa conforme o espectador sobe a rampa do prédio e as pesadas colunas de areia se transformam na geometria de quem vê as esculturas de cima. Feito primeiro de areia, depois de mármore, depois de vidro, depois de som, depois de voo, o trabalho faz em seu percurso o mesmo que as aves, num ciclo que a chuva de fezes brancas, caindo sobre as peças e sobre o chão, inicia novamente.

Mas o ponto crucial, acho eu, é que, apesar da monumentalidade do trabalho e da textura inacabada da areia, que solicitam o corpo do espectador, o público é mantido

fora da obra, numa espécie de antipenetrável. A obra de certa forma já foi ocupada, já tem dono e por isso não podemos nos aproximar. A noite, as canções e os urubus são seus donos, e ao público resta assistir de fora a alguma coisa viva, que não precisa dele.

As canções e os bichos, forças ascensionais contra a inércia e o peso das esculturas, já tomaram conta da obra e a tela de proteção, que materializa o desenho do vão do prédio, marca essa passagem entre um exterior institucional e um interior ativo, fechado em si, mistura de cultura (canções), natureza (os urubus) e arquitetura.

As aves e as canções dão ao trabalho o seu agora, uma duração voltada para algo indiferente ao mundo lá fora. Daí que muita gente tenha me dito que se sentia observado pelas aves e não observador, dentro da grade e não fora dela. E que no meio de tanto tumulto, com certeza as três aves pareciam as únicas tranquilas.

Esta atividade interna autossuficiente está no coração deste trabalho e me acompanhou ao longo da balbúrdia destes dias difíceis. Fico feliz de perceber que de certa forma o trabalho já pressupunha isso, falava disso e defendia-se exatamente disso -queria estar consigo e não conosco, longe da barulheira que no entanto causava.

Em vez da atividade do espectador, própria de tantas das melhores obras modernas, e que encontrou entre nós uma formulação extrema na ideia dos "Penetráveis" de Hélio Oiticica, a arte contemporânea parece estar se voltando para dentro, numa autossuficiência renitente.

Não é o lugar para desenvolver isto, mas, para dar dois exemplos memoráveis, acho que as "Elipses", de Richard Serra, apoiadas em si mesmas e não mais nas paredes das instituições, ou "O Ciclo Creamaster", de Matthew Barney, com suas infinitas dobras e relações internas, partilham esta característica. Meu trabalho acompanha de certa forma essa direção.

A institucionalização crescente da arte trouxe para junto dela uma plethora de discursos institucionais, todos perfeitamente centrados, seguros de si e disputando espaço na mídia e nas oportunidades orçamentárias.

Isso vem, talvez, do estilhaçamento das grandes noções universais que acompanharam a formação do mundo moderno: política, religião, burguesia, proletariado, luta de classes, direita, esquerda etc. Com a quebra dessas noções universais, os parti-

culares (ecologia, minorias étnicas, minorias sexuais etc.) firmaram-se, cheios de si, pontudos, zelosos de suas verdades. A arte talvez seja a última experiência universalizante, ou ao menos não simétrica à discursividade do mundo, e acho que tende a ser cada vez mais atacada, toda vez que discrepar, como soberba e como arbítrio. Mas penso que é isso mesmo que ela deve manter: sua soberba e seu arbítrio, para que possa continuar criando.

Pois isso para mim foi o mais impressionante de tudo: a absoluta incapacidade, digamos, interpretativa de quem me atacou, a recusa de ver outra coisa, de relacionar o sentimento de adesão ou de repulsa que meu trabalho tenha causado com qualquer coisa proposta por ele, em suma, a desfaçatez com que foi usado como trampolim para um discurso já pronto, anterior a ele, que via nele apenas uma possibilidade de irradiação.

Para isso, é claro, o principal ingrediente é que fosse tomado de modo absolutamente opaco e literal, espécie de cadáver sem significação. Para que possa ser veículo estrito de discursos e de grupos, sem que utilize seus recursos, digamos, naturais (sedução, desejo, ambivalência), o trabalho de arte tem de estar, de fato, desde o início definitivamente morto. Daí, creio, a ferocidade com que fui atacado -uma espécie de operação higiênica preventiva, para impedir que qualquer germe de espanto, ambiguidade, beleza, estupor, pudesse aparecer, desqualificando o desejado consenso.

No fundo, acho que a frase famosa de Frank Stella, que jogou uma pá de cal nas ilusões subjetivas de começos dos anos 60 e inaugurou as poéticas minimalistas que duram até hoje, "What you see is what you see" ("O que você está vendo é o que você está vendo"), parece ter migrado da arte para o mundo. A literalidade das obras de um Carl Andre ou de um Donald Judd transferiu-se inteira para as instituições e para o público.

Por isso talvez caiba hoje à arte a tarefa bastante simples, mas tão difícil, de dizer exatamente o contrário: "O que você está vendo NÃO é o que você está vendo". Ou seja, sonhar. Ou, como diz a letra da canção, "Bandeira branca, amor".